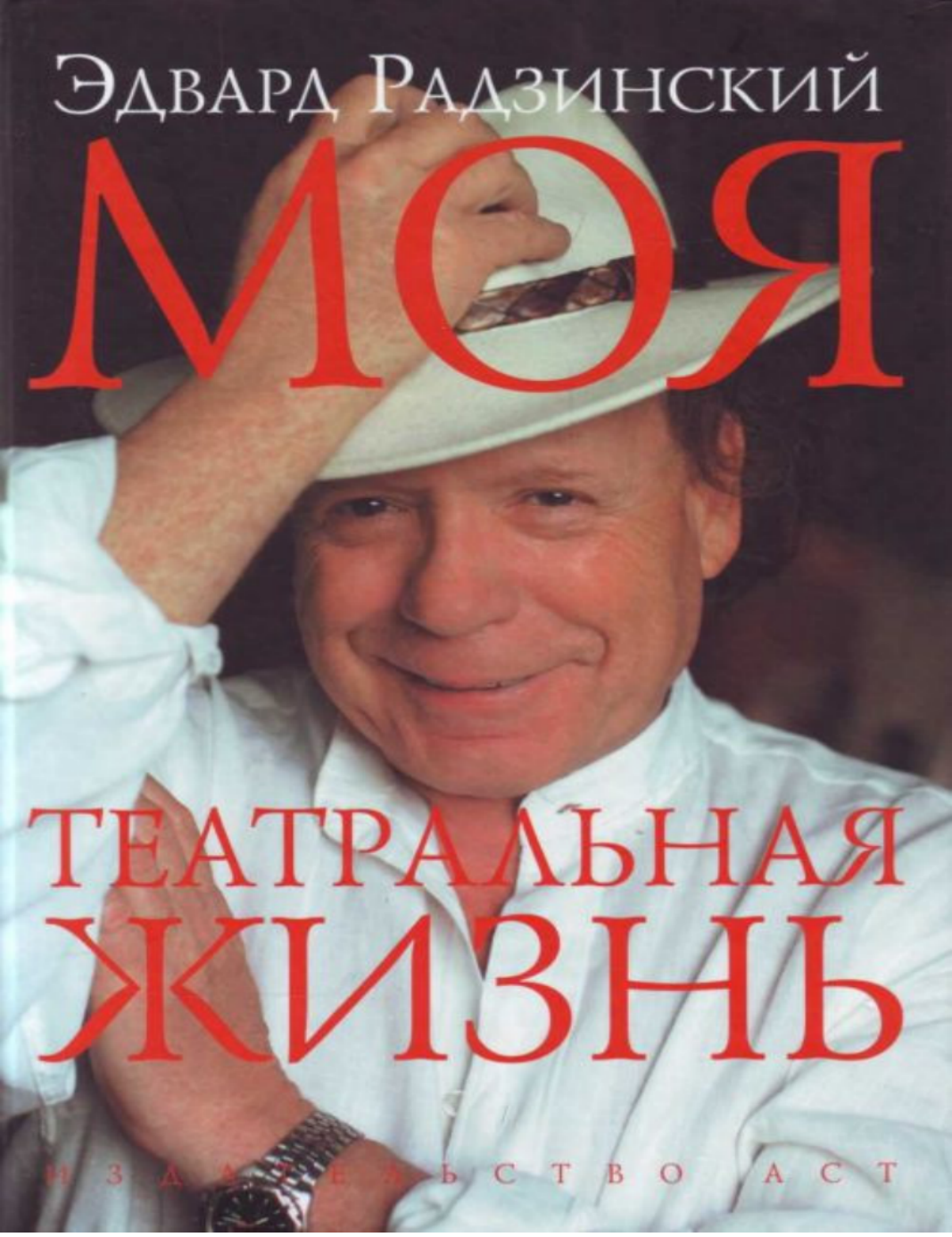
Эдвард Радзинский

МОЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ



Издательство АСТ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

«Я много лет пишу для театра, и давно усвоил грустную формулу: драматург пишет одну пьесу, режиссер ставит другую, а зритель смотрит третью… Разбирая эту третью пьесу, мы сможем многое понять не только о самой пьесе, но и о Времени…»

Эдвард Радзинский

- Эдвард Станиславович
  - Отец
  - Первые уроки истории
  - Поход к Наполеону
  - «История не в том, что мы носили, а в том, как нас пускали нагишом»
  - Великий Сергей Митрофанович
  - Смерть поэтов
  - «Я помню день…»
  - Об истории
  - Цитаты
  - Галантный век
  - Казацкие сиятельства
  - Мой герой
  - Рыночный дьявол в Галантном веке
  - «Путь нашего театра лежит через Индию»
  - «Пьеса — это ребенок, которого посадили на горшок…»
  - «Любите ли вы театр, как люблю его я»
  - Конец «Астронома»
  - «Ну не могу я этого прочесть!»
  - И оно свершилось — чудо!
  - Гений Дау
  - «Ленком» в шестидесятых
  - «Здорово, Островский»
  - Остров
  - Большие деньги
  - Снимается кино
  - «Оправдаться — это можно, да не спросят, вот беда»
  - Еще раз про любовь
  - «Догадал же меня черт с душой и талантом родиться в России!»
  - Нос
  - Ночной звонок
  - «А мы с вами уже не умеем любить»

- Конец эфросовского «Ленкома»
- «Птица, чтобы взлететь, должна стать гордой»
- О Татьяне Дорониной
- МХАТ и «сердечная ненависть»
- МХАТ на линии огня
- «Женщина» и смерть»
- История интеллигенции до Рождества Христова
- «Ваш Сократ говорит не то!»
- Сократ на сцене и в зале
- Интеллигенция до Рождества Христова (продолжение темы)
- Истина статистиков
- Турбаза в монастыре
- Пощечина из гроба
- Разгром
- Смешок
- Лунин
- Дон Жуан жив-здоров и проживает в Москве
- О Дале
- Инородный
- Андрей Миронов
- Лунин: жизнь после смерти
- Рукописи не горят
- Толпа
- Чуть-чуть о прессе
- Два драматурга
- Маргарита
- Пьесы о женщинах
- О драматурге
- О главном режиссере
- Актриса и Достоевский
- Премьера
- И немного про Брежнева
- Советский Декамерон
- Финал
- «Этот повар будет готовить очень острые блюда»
- Порвалась цепь великая
- Уходя, уходи
- Триллер
- Разговоры по пути на гильотину
- Мой театр
- Шум времени
- Эпиграф
- «Сколько дерево ни красить, будет дерево зеленым»

- notes
  - 1

Эдвард Станиславович Радзинский
Моя театральная жизнь

Отец

Отец был интеллигентом, помешанным на европейской демократии. Он часто цитировал мне Томаша Масарика: «Что такое счастье? Это — право выйти на главную площадь и заорать во все горло: «Господи, какое же дурное у нас правительство!»… И глаза его становились влажными.

Его идолом был вождь кадетов Павел Милюков, его частый рассказ — как Владимир Набоков, отец знаменитого писателя, закрыл своей грудью Милюкова от пули и погиб сам. Отец восторженно приветствовал Февральскую революцию. Это была его революция, его правительство. «Его, как первую любовь, России сердце не забудет», — цитировал он чьи-то стихи о Керенском. Но несколько месяцев свободы быстро закончились, и к власти пришли большевики. Почему он не уехал за границу — он, блестяще образованный, говоривший на английском, немецком, французском и даже думавший часто по-французски? Обычная история: он любил Россию. В 20-х он редактировал одесский журнал «Шквал» и писал статьи под псевдонимом Уэйтинг, что означало «Ожидающий». Ожидающий возврата погубленного мира — мира Февральской революции, мира, где будет править первый свободно избранный русский парламент.

Однако первый русский парламент бесславно погиб (как и Февральская революция). Его заседания преспокойно прекратил полуграмотный матрос с револьвером. И под дулами наганов, под насмешки матросни, избранные народом депутаты, тесня друг друга, покорно заспешили к выходу. В профессию политика входит не только жизнь, но и смерть. Она подчас важнее его жизни. Но не нашлось никого, кто согласился бы умереть во имя свободы… Отец этого понимать не хотел.

Тот краткий глоток свободы — время митингов, надежд, свободы — воистину казался золотым веком в торжественно глухой тьме сталинской России.

В 20-х «Ожидающий» был уверен, что исчезнувший мир Февраля когда-нибудь вернется. А пока он писал сценарии для первых немых советских фильмов на знаменитой Одесской кинофабрике. Но вскоре наступила пора окончательного укрощения мысли. Гибель Авангарда и Утопии — создание сталинской тоталитарной империи.

Мы не позволим жандармским коленям,
Музу зажав, ей кудри остричь.
Будь они из Третьего отделения,

Или из Особого отдела Три, —
гордо писал поэт в 20-х.

Позволили, еще как позволили!

Интеллигенцию наградили страхом и немотой.

Но отец не роптал, он жил тихо, незаметно, точнее — существовал. Оставив журналистику, переводил пьесы с французского, писал инсценировки для театра. В том числе и по романам знаменитого в сталинское время писателя Петра Андреевича Павленко.

Любимым героем отца был философ-скептик Бротто из романа Анатоля Франса «Боги жаждут». И как франсовский герой печально-насмешливо наблюдал ужасы Французской революции, с той же печально-насмешливой улыбкой отец наблюдал жизнь сталинской России… с французским романом в руках.

Он учил меня размышлять, вместо того чтобы действовать. Он верил в изречение: «Кто действует, тот не размышляет». Он просил меня не забывать — даже маленькая монетка, поднесенная к глазу, заслоняет от тебя целый мир. Никакого фанатизма. Любовь к живущим, ирония и сострадание — таков был его девиз. Он был всегда мягок и вежлив и ненавидел спорить. И был прав. В российском споре, обычном споре до ненависти, всегда умирает истина.

И он любил повторять строки: «Но в мире все вмещает человек, который любит мир и верит в Бога».

И когда я с восторгом декламировал любимую строчку Маяковского: «Тот, кто постоянно ясен, — тот, по-моему, просто глуп», он только пожимал плечами.

Но однажды все-таки сказал:

— Это завет глупца. Постарайся запомнить другое… понять это сейчас ты вряд ли сможешь. И он заставил меня записать слова Сенеки: «Так пойми же, что дается мудростью: неизменная радость. Душа мудреца — как надлунный мир, где всегда безоблачно. Значит, есть ради чего нам стремиться к мудрости: ибо мудрец без радости не бывает».

Почему его не посадили? Его защитила мощная фигура Павленко. Тот был автором сценариев двух самых знаменитых кинофильмов «Клятва» и «Падение Берлина». В этих культовых фильмах действовал сам Вождь. Романы Павленко тоже были знамениты. Четырежды ему присуждали Сталинскую премию первой степени. Согласно логике тех времен, арестовать отца — значило бросить тень на Павленко.

Но отец понимал: это когда-нибудь закончится.

И он ждал. Был даже собран узелочек на этот случай. Но, несмотря на эту жизнь под топором, он всегда улыбался. Я так и запомнил его с этой вечной улыбкой.

Он очень любил бунинские слова, которые бог весть как донеслись из эмиграции: «Хорошо было Ною — в его жизни был всего один потоп. Правда, потом пришел Хам, но ведь тоже всего один». Слова эти часто повторял и знакомец отца Юрий Карлович Олеша.

Первые уроки истории

В 13 лет я начал понимать про Сталина, хотя тогда отец ничего не говорил мне о нем. Но у нас лежало Собрание сочинений вождя. И я с изумлением прочел его. И понял, что все эти ужасные расстрелянные «враги народа» были в свое время друзьями и союзниками Сталина.

Кроме того, к нам приходил некий мальчик Игорек, его кормили, давали ему деньги. И он уходил.

— Его отца посадили, — шепнула мне моя няня.

Няня, как я потом узнал, была дочерью кулака. Отца и мать выслали, а они с сестрой бежали из деревни, и перед бегством няня сожгла свою избу. Моя мать все это знала, но приютила ее.

Однажды я спросил отца о Сталине. Он ничего не ответил. А потом дал мне прочесть рассказ. В нем люди молились в храме божеству. А потом оказалось, что в алтаре за занавесью лежал гигантский спрут.

С 15 лет он стал пересказывать мне устные рассказы Павленко о Сталине. Как и опубликованные впоследствии рассказы Симонова, они были полны восхищения… Восхищения мощью диктатора. Умом диктатора. Юмором диктатора. Рабского восхищения. И отец это как-то легонько подчеркивал. И после каждого рассказа следовал его вечный рефрен: «Может быть, когда-нибудь ты напишешь о нем».

В детстве моим кумиром был Наполеон. Фантастический человек, вернувший в XIX век, обещавший стать веком буржуа и денег, безрассудное величие античных героев. Человек, отвергавший понятие «невозможно».

«Дерзайте!» — любимый лозунг Французской революции — его жизнь!

Я был плохим патриотом. Я много раз читал любимую книгу Тарле о Наполеоне, тщетно надеясь, что на этот раз великий Наполеон все-таки победит. Остров Святой Елены я ненавидел. В конце концов я научился читать книгу Тарле так, как мне хотелось. Я заканчивал читать ее конгрессом в Дрездене, где Наполеон собирал жалких, трепещущих европейских королей. Тридцать европейских монархов съехались поклониться ему. И прусский король, и австрийский император, и немецкие князья — стояли с покорно обнаженными головами, а он стоял перед ними в треуголке с кокардой Французской республики.

Я попросту теперь не читал дальше — ни про отречение, ни про Святую Елену.

Я не мог понять отца, который все пытался объяснить мне,

что без острова Святой Елены, без трагического финала — нет наполеоновской легенды. «У меня были две короны — Франции и Италии. Мне не хватало третьей и самой главной — тернового венца», — цитировал отец слова Наполеона. Пытаясь объяснить: без страдания нет подлинного бессмертия. «Кто такая Мария Антуанетта без гильотины? Заурядная кокетка, носившая корону, как модную шляпку», — говорил отец.

Но тщетно. Я был здоровый подросток. Я не понимал радости страданий. Я понимал тогда только радость побед.

Илья Самойлович Зильберштейн был другом отца и редактором знаменитого «Литературного наследства». Он был знаменитым коллекционером русской живописи. Его квартира была увешана картинами великих мастеров.

— Это — Репин, — объяснял он мне, — очень редкая картина… И это тоже — Репин, а это — Серов…

Но я был равнодушен к его фантастической галерее, ибо там не было Наполеона.

Илья Самойлович решил исполнить мою мечту — он отвел меня к самому Тарле.

Поход к Наполеону

Я не знал тогда его удивительной биографии.

Евгений Тарле был знаменитым историком уже в начале XX века. Один из самых популярных профессоров Петербургского университета, он участвовал в демонстрации — получил удар казацкой шашки. С радостью встретил Февральскую революцию — стал членом Чрезвычайной комиссии по расследованию преступлений царского режима.

При большевиках был избран в Академию, но…

Для большевистских историков он оставался подозрительным, «классово чуждым», несмотря на революционный шрам от казацкой сабли.

И уже в январе 30-го года Тарле был арестован. На инспирированном процессе Промпартии он фигурировал как будущий министр иностранных дел в правительстве заговорщиков… Но это была лишь «проба пера» будущих кровавых процессов Большого террора. Тарле посадили. Но сидел он всего полтора года в знаменитых «Крестах», после чего отделался высылкой. Сталин с недоверием относился к врагам Тарле — историкам-марксистам, как правило, почитателям Троцкого и прочих вождей революции. Уничтоживший их всех впоследствии, Сталин быстро вернул Тарле из ссылки. Более того, в разгар террора Тарле вернули звание академика. Сталин, смиритель нашей революции, благосклонно отнесся к его «Наполеону» — смирителю революции французской.

Теперь Тарле жил в знаменитом «Доме на набережной», большинство прежних обитателей которого лежали в бездонной могиле в Донском монастыре. В этот дом и привел меня Зильберштейн.

Тарле шел восьмой десяток, и он был пугающе похож на Наполеона в старости. Он, конечно, это знал.

Во всяком случае, помню, он сидел под огромной гравюрой Наполеона.

Посещение меня разочаровало. Тарле как-то холодно выслушал мои восторги Наполеоном. И вообще, о Наполеоне, к моему разочарованию, в этот вечер он совсем не говорил. Вместо этого он долго и нудно рассказывал о классовых выступлениях французских рабочих в XIX веке. После чего они с Зильберштейном заговорили о письмах Герцена, выкупленных Зильберштейном за границей. Экземпляра «Наполеона» у Тарле почему-то тоже не оказалось. Вместо желанного «Наполеона» он подарил мне свою книгу «Жерминаль и Прериаль». Книга

оказалась все о тех же французских рабочих и показалась мне невероятно скучной. Но главное — там не было Наполеона.

Отец выслушал с улыбкой мои разочарования и промолчал. Он не посмел мне объяснить: увенчанный славой старый академик попросту испугался. Испугался мальчишеских восторгов Наполеоном, как бы порожденных его книгой. Ведь Бонапарт был врагом России. И к тому же душителем революции. «Бонапартизм» — одно из страшных обвинений во время сталинских процессов. И старый Тарле поспешил подарить мне «правильную книгу» — о классовой борьбе французских трудящихся.

Друзьями отца были Виктор Шкловский и Сергей Эйзенштейн. У меня долго хранилось чудом уцелевшее раблезианское письмо Эйзенштейна к отцу с весьма откровенными рисунками. (Его украли из моего дома.) Вообще, от отца осталось мало его личных вещей. Слишком много его знакомых отправились на тот свет, слишком много писем и фотографий ему пришлось уничтожить.

Отец окончил знаменитую одесскую Ришельевскую гимназию. Остались великолепные тома Шекспира и Алексея Толстого, которыми награждали лучших ришельевцев «за благонравие и отличные успехи». И осталась фотография. На ней — шестеро гимназистов, трое из них погибли в Гражданской войне, сражаясь на стороне белых.

«История не в том, что мы носили, а в том, как нас пускали нагишом»

Но один из бывших гимназистов-ришельевцев жил тогда в соседнем парадном. И часто навещал отца.

Его звали Юрий Карлович Олеша.

Я до сих пор его вижу… Он идет по весенней Москве, коренастый, в длинном, когда-то белом плаще. И этот видавший виды грязноватый плащ почти волочится по асфальту. И шарф как-то щегольски намотан на шею. И шляпа — широкая, тоже видавшая виды, с опущенными полями. Из-под этих полей — его хищный нос, седые усы и беспощадный взгляд нашего писателя в несчастье…

Он входит в букинистический магазин. Букинист почтительно предлагает ему, видно, редкие книги. Стоя у прилавка, он листает страницы. Точнее — ласкает страницы… гладит, нежно переворачивает. А потом с какой-то яростной усмешкой возвращает книгу.

И старый букинист, понимающе покачав головой, ставит книгу на место.

У Олеши нет лишних денег. У него вообще нет денег.

Ибо он пьет.

В 20-30-х годах он гремел. Его повесть «Зависть» была не просто знаменита. Ее начало — эпатажная фраза: «По утрам он пел в клозете», — стала паролем тогдашней «крутой» интеллигенции. Но сейчас, в 50-е годы, его почти не печатают, о нем забыли, и Юрий Карлович Олеша — выпускник Ришельевской гимназии — приходит в наш дом к моему отцу, другому выпускнику той же знаменитой гимназии — поговорить.

Они разговаривают, а я стою под дверью и подслушиваю. Здесь, под дверью, я и получаю уроки Всемирной истории от Юрия Карловича. Я слушаю его бесконечный монолог.

Олеша: «Станислав, порядочный человек не может жить долго. Мы с тобой уже засиделись. Как любил говорить Ильф: «Можно уходить — нового нам здесь уже ничего не покажут…» Хотя я знаю, ты по-прежнему надеешься на мало предсказуемый бег нашей птицы-тройки. Вообще история очень печальная вещь. Шведский король Густав, почти сверстник твоего отрока, очень боялся вступить на трон, и мудрый канцлер его успокаивал. Он говорил: «Ваше Величество! Если б Вы знали, каким малым количеством мудрости управляется этот мир!»

«Тс-с-с!..» — говорит отец.

«Ты думаешь, отрок подслушивает? Это не пугает.

В последнее время мне не хватает аудитории… Так я продолжу мысль, Станислав, цитатой из стихотворения:

Я тебе расскажу о таких дураках,
Кто судьбу человечества держит в руках!
Я тебе расскажу о таких подлецах,
Кто уходит в историю в белых венцах!

Или еще лучше: «История не в том, что мы носили, а в том, как нас пускали нагишом».

И он хохочет. А несчастный отец боится, что я перескажу эти стихи в школе. Он хорошо знает мою опасную память, тренированную память. Ибо каждый день он заставляет меня учить 14 строк из «Евгения Онегина».

«У Монтеня есть замечательное понятие — «бродяжничество мысли», — продолжает Олеша. — К старости выдумывать какой-то сюжет почему-то стыдно… Все, что мне приходит в голову, я попросту записываю на листочках, и они и должны составить книгу… и это интересно, потому что там нет вранья, ибо нет сюжета!».

И начинается «бродяжничество мысли». Он как-то сладострастно рассказывает, как разыграл Булгакова… «1-е апреля, но по старому стилю, — очень удобный день для розыгрышей. Никто к ним не готов. Булгаков написал тогда письмо Сталину с просьбой его выслать или дать работу. Все ждали ужасного. Но я знал — обойдется. Потому что письмо присоветовал ему написать этот стукач… о котором, помнишь, были чьи-то вирши:

Он идет неизвестно откуда,
Он идет неизвестно куда,
Но идет он, наверно, оттуда
И идет он, конечно, туда…

И 1-го апреля, но по старому стилю, я позвонил Мише (с грузинским акцентом): «С вами будет говорить товарищ Сталин». Он тотчас узнал меня, послал к черту. И наверняка лег спать — он всегда спал после обеда. Но тут его разбудил новый телефонный звонок. В трубке сказали: «Сейчас с вами будет говорить товарищ Сталин». Он выматерился, бросил трубку,

понял, что я не унимаюсь. Но тут же звонок последовал вновь, и раздался очень и очень строгий голос: «Не бросайте трубку, товарищ Булгаков, надеюсь, вам понятно?» И тотчас другой голос, с грузинским акцентом, начал сразу: «Что, мы вам очень надоели, товарищ Булгаков?»

«Бродяжничество мысли» продолжается:

«Ты знаешь, Станислав, мир спасет метафора. Вот я никогда не мог запомнить ни одной даты из истории, потому что как только читал дату, я ее уже забывал.

Но если все это прикрыть метафорой?.. Давай вдвоем писать Историю. К примеру: «Скифы с усами, седыми, как дым, жили в каком-то веке». Я буду писать «седыми, как дым», а ты, как не пьющий, будешь уточнять, в каком это было веке. Ты делаешь две ошибки в жизни, Станислав. Первая — ты не пьешь. И вторая — у тебя нет усов. Понимаешь, усы очень важны в нашем климате. Вот Чехов очень ценил усы, он написал: «Мужчина без усов, что женщина с усами». Но Монтень, он первый понял главное предназначение усов. Дело в том, что на усах мы приносим запахи женских поцелуев… О поцелуях читай у Боккаччо. Он писал, что, к сожалению, мужья никак не могут понять, как важно, когда их жен целует другой. Ведь от чужих поцелуев губы их жен… обновляются! Ты знаешь, Станислав, эротическая литература…»

И тут они переходят на французский! Которого я не знаю! На французский — в самом интересном месте! Перемежая французский изречениями на латыни! Которую я не знаю тоже!

Что делать, они были учениками царской, классической гимназии, а я — ученик нашей школы, которая справедливо называется «средней». Я — дитя проекта, который начался с лозунга, достойного героя «Бесов»: «Организованное понижение культуры». И придумал его интеллектуал Бухарин! И продолжился сей проект знаменитым изгнанием. По ленинскому приказу полтораста ученых — цвет общественной мысли России — были выброшены из страны. И они брели по городу Штеттину, под руку со своими женами, толкая перед собой фуры с жалким скарбом. В этой знаменитой нищей процессии шли вместе: Бердяев, Ильин, Лосский, Кизеветтер, князь Трубецкой… кого там только не было! И все это закономерно заканчивалось в 50-х правительством, во главе которого стоял недоучившийся семинарист; рядом с ним были вчерашний сапожник Каганович, вчерашний луганский слесарь Клим Ворошилов и символ интеллигентности, «русский Талейран», человек в пенсне, Молотов, едва закончивший реальное училище. Я был из страны, где необразованность стала синонимом лояльности.

Обычно конец их бесед был для меня опасен: «Дорогой Станислав! — говорил Олеша. — Не пора ли нам немного позабавиться? Призовем отрока, которому надоело ничего не понимать за дверью».

Я вхожу в комнату.

— Правда ли, ты учишь наизусть каждый день 14 строк Пушкина? Представляю, как ты должен его ненавидеть.

— Не обижай. Он разнообразен. Сейчас вместо Пушкина он учит речи Цицерона.

(В борьбе с моей необразованностью отец заставлял меня учить наизусть речи Цицерона. Речи мне понравились. И еще больше жизнь Цицерона. И уже вскоре в сочинении на тему «Кем ты собираешься стать?» я написал, что буду оратором. Изумленная учительница справедливо объяснила мне, что такой профессии у нас нет.

Она, правда, не объяснила мне, что ее нет и не будет.)

— Скажи мне, отрок, кто убил Пушкина? Только не вздумай отвечать, что это сделал Дантес! — начинает Олеша.

Он, улыбаясь, глядит на мои мучения и наконец сообщает:

— Пушкина убил… лирический герой молодого Пушкина!.. Станислав, не волнуйся, сейчас я ему все объясню. Лирического героя молодого Пушкина сам поэт справедливо называет как? «Повеса»! Он постиг что? Что «вечная любовь живет едва ли три недели».

И этот повеса знает только одного врага — это кто? Это муж… (отцу). Станислав, я его не порчу, поверь, он испорченней нас обоих, вспомни себя в его возрасте. Каждое новое поколение гордится, что оно испорченнее предыдущего… И он продолжил меня мучить. — И вот лирический герой А.С. приезжает в имение Каменку, или Каменку, я уж не знаю, как точно… Там живет его приятель, генерал Давыдов, милейший человек, которого он тотчас обзовет: «рогоносец величавый, всегда довольный сам собой, своим обедом и женой». У Давыдова жена — прелестная женщина, урожденная герцогиня. Из знаменитого французского рода герцогов де Грамон — Аглая Антоновна. Что делает повеса А.С.? Он ее соблазняет и даже пишет стихи по этому поводу:

Но скука, случай, муж ревнивый…
Безумным притворился я,
И притворились вы стыдливой,
Мы поклялись… потом… увы!
Потом забыли клятву нашу;

Клеона полюбили вы,
А я наперсницу Наташу.

Она его бросила. Посмела бросить!! Но лирический герой молодого Пушкина, как Вальмон из «Опасных связей», про которого ты тоже ничего не знаешь, этого не прощает! Он начинает отвратительно мстить женщине, с которой был близок. Он мстит бессердечно. Он ославил ее в чудовищной эпиграмме, где упоминает ее подлинное имя!

Иной имел мою Аглаю
За свой мундир, за черный ус,
Другой за деньги — понимаю,
Другой — за то, что был француз.
Клеон — умом ее стращая,
Дампе — за то, что сладко пел.
Теперь скажи, моя Аглая,
За что твой муж тебя имел?

Таков его лирический герой! А каково… каково его кредо? Я обязан тебе рассказать:

Приятно дерзкой эпиграммой
Взбесить оплошного врага…
Враг — это муж.
Приятно зреть, как он упрямо
Склонив бодливые рога,
Упорно в зеркало глядится
И узнавать себя стыдится.
Приятней, если он, друзья,
Завоет сдуру: «Это я!»
Но отправлять его к отцам
Едва ль приятно будет вам.

Ты понял, что произошло? А.С. предсказал будущее. Все это случится с ним самим. Это история, отрок, об обязательном возмездии за Слово. К нему явится как бы его овеществленное Слово в лице Дантеса. Сам Пушкин в это время уже другой, он написал «Пророка». Но Командор неминуем. И лирический герой Пушкина, воплощенный в лице Дантеса, убивает мудреца Пушкина! А теперь иди, и… забудь все, что я тебе говорил.

И они остаются одни.

А я… я вновь перемещаюсь под дверь — слушать и запоминать.

Великий Сергей Митрофанович

Олеша и отец ударяются в воспоминания.

Олеша: «Королем метафоры был Хлебников».

Я уже знаю о Хлебникове. Я пытался читать его стихи, но ничего не понял. Но я знаю: он великий поэт. Отец объяснил мне: он поэт для поэтов. И только истинным поэтам открывается его красота!

Олеша рассказывает, как Хлебников читал стихи: «Он был наказанием для устроителей вечеров. Прочтет первую строчку, остановится и задумчиво скажет: «И так далее…» И уйдет».

Теперь они переходят к его смерти. Отец рассказывает о дружбе Хлебникова с нашим знакомым Сергеем Митрофановичем. Оказывается, с Сергеем Митрофановичем переписывался некий художник, в доме которого и умер загадочный Хлебников. И у Сергея Митрофановича хранится дневник смерти «поэта для поэтов».

Сергей Митрофанович — давний знакомый нашей семьи. Но совсем недавно отец рассказал, что «наш Сергей Митрофаныч» — не просто Сергей Митрофаныч. Нет ни одного великого в Серебряном веке, с которым он не был бы дружен. Сергей Митрофаныч был другом любимого мною Блока, он был другом Розанова, другом Мережковского и так далее. И Есенин, приехав в Петербург, пошел сначала к Блоку, но от Блока — к Сергею Митрофанычу.

Сергей Митрофанович Городецкий. Уже в начале XX века имя его гремело. Когда Распутин явился в Петербург, Городецкий издал свою первую книгу «Ярь», которая сразу сделала его знаменитым. «Он, — заключает Олеша, — недобиток…»

Смерть поэтов

Между тем отец начинает пересказывать Олеше письма художника, у которого жил Хлебников, — рассказ о гибели великого поэта. И я пытаюсь их запомнить. (Впоследствии Городецкий даст мне прочитать эти письма, я скопирую их и опубликую в своей книге «Наш Декамерон».)

Эти письма меня потрясли. Был тогда общепринятый миф о Луначарском — последнем просвещенном министре культуры, заботливом отце интеллигенции… И в 60-х, когда очередной полуграмотный министр культуры РСФСР Попов спросил у скульптора Вучетича, почему у его скульптуры «Родина-мать» открыт рот, тот мрачно ответил: «Она зовет Луначарского!»

Но в этих письмах был иной Луначарский.

Переписка начиналась с письма художника Петра Митурича, родственника Хлебникова, Городецкому. Митурич писал:

«Сообщаю Вам следующее: Виктор Владимирович Хлебников спустя неделю по прибытии в деревню Сан-талово Новгородской губернии тяжко захворал: паралич ног. Помещен мною в ближайшую больницу города Крестцы. Необходима скромная, но скорая помощь, ибо больница не может лечить его без немедленной оплаты за уход и содержание больного (больница переведена на самоснабжение), и второе — не располагает медицинскими средствами для лечения. Лично мы с женой не имеем средств оплатить эти расходы, и поэту грозит остаться без необходимой медицинской помощи. По мнению врача, ему нужно следующее: 1) 50 г йодистого кальция, 2) мягкий мужской катетер (для спуска мочи), 3) 150–200 довоенных рублей. Прошу Вас ускорить оповещение общества посредством печати о постигшем недуге Велимира Хлебникова и о том, что он не имеет абсолютно никаких средств к существованию. Такое положение материальной необеспеченности и неколебимой сосредоточенности на своем труде и привело его к настоящему положению. До последнего часа он приводил в окончательный порядок свой многолетний научный труд — исследование Времени «Доски Судьбы»…

Пути сообщения таковы: Петербургское шоссе, город Крестцы, или по Николаевской ж. д. до станции Боровенка и на лошадях по Большому тракту 40 верст до Крестцы (на полпути — деревня Санталово, место нашего пребывания). Для телеграмм: Крестцы Новгородской, П. Митурич. Для писем: Крестцы Новгородской, деревня Санталово, Наталье Константиновне Митурич».

И страдавший в те годы безденежьем, как и вся тогдашняя интеллигенция, Городецкий начинает посылать нищему Митуричу какие-то деньги. И «оповещает общество» — обращается за «скромной помощью» к просвещенному наркому Луначарскому, подробно описав ему бедственное состояние несчастного поэта.

Просвещенный нарком ответил:

«Товарищу Городецкому С. М., Красная площадь, 1, от Наркома по просвещению. 4–7. 1922, № 7905.

Дорогой товарищ Городецкий! Я давно уже знаю о болезни Велимира Хлебникова. Первой сообщила мне об этом тов. Рита Райт. Я тотчас же ответил, чтобы она пришла ко мне для переговоров о том, что конкретно можно для Хлебникова сделать. Телеграфировать в Крестецкий исполком я, конечно, с удовольствием могу, но думаю, что это будет довольно-таки бесполезно. Очень хорошо, что вы посылаете туда деньги, но как сможет дать Хлебникову деньги Наркомат по просвещению — я не представляю себе. Дело в том, что совсем недавно РКИ (Рабоче-крестьянская инспекция) предупредила нас, что за все случаи выдачи пособия ввиду болезни он (Наркомат. — *Э.Р* .) впредь, ввиду неоднократных нарушений его указаний, будет предавать суду лиц, которые делают такие распоряжения. Вы ведь знаете, что вся помощь больным сосредоточена в Наркомсобесе и Наркомздраве. Легче, вероятно, было бы поместить Хлебникова в какой-нибудь санаторий за счет НКП (Наркомата просвещения. — *Э.Р* .), так как некоторое количество мест в санаториях, оплачиваемое из смет НКП, существует. Правда, я не знаю, имеются ли свободные места. Надеюсь видеть у себя Райт или Вас, чтобы можно было бы сейчас стелефонироваться с соответствующими органами НКП. Представлять себе дело так, что у меня есть какая-то касса, в которую мне стоит только опустить руку, чтобы оттуда взять сколько угодно миллионов для помощи тому или иному заслуженному лицу, абсолютно неверно. Это дело сложное, требующее постановления Президиума, Коллегии и притом могущее быть произведено только в определенных формах: помещение в больницу, оплата дороги и т. д.».

Пока утрясали «сложное дело», вырабатывали постановление Президиума, искали средства на 50 граммов йодистого кальция и мягкий мужской катетер для спуска мочи, поэт умер.

И вскоре Митурич прислал Городецкому дневник болезни и смерти Хлебникова.

«Дорогой товарищ Городецкий!

Посылаю вам ход болезни В.В. Хлебникова.

В. Хлебников родился 28 октября 1885 г. в селе Тундутове бывшей Астраханской губернии. Окончив в 1903 г. гимназию, Хлебников поступил на математическое отделение Казанского университета… (Далее зачеркнуто. — *Э.Р* .) Родные живут в Астрахани, Большая Демидовская, дом Полякова.

20 мая. Чувствовал вялость, жаловался на расстройство, пил черничный отвар.

23. Ноги еще хуже.

25. Принял глауберову соль, живот и ноги вспухли, принять льняное масло отказался.

26. Просил согревать ноги, потерял чувствительность ног. Бредит числами.

27. Жаловался на боль в сердце, просит свезти в больницу, ночью бредил числами.

28. Свезен в больницу Крестцы.

29. Выпущена моча, дано слабительное.

30-5. Улучшение.

6. Повышение температуры (39). Отказывался спускать мочу. Видел образы людей и чисел в цветах.

7. Опять видел образы людей и чисел. Ухудшение.

8-11. Общее ухудшение. Положение врачами признано безнадежным. Началась гангрена.

11-22. Общее ухудшение, душевное состояние спокойное. Видит образы…

23. Состояние болезни безнадежное. Врачи требуют взять из больницы. Привезен к нам в деревню Санталово.

24 июня. Наблюдалась рвота, речь спутанная, часто непонятная.

25. Заметно ослабел, не мог подниматься, видел образы людей в цветах, рассуждал о числах, говорил, что летал, хотел описать планету Юпитер (описывал планету).

26. Речь опять едва понятная. Просит самогонки.

27. На вопрос, трудно ли ему, ответил: «Да». И повторил: «Да!» Это и было его последнее слово…

28 июня в одиннадцать утра Велимир ушел с земли. Крестцы Новгородской губернии, деревня Санталово. Рост два аршина и 1/2 вершка, величина черепа 58 см. Похоронен двадцать девятого на погосте в Ручьях, в левом углу у самой ограды параллельно задней стене, меж елью и сосной. На сосне надпись и дата. На гробу написано «Председатель Земного Шара Велимир Хлебников». И нарисован земной шар».

Вот так, среди мучений и образов людей в цветах, ожидая йодистый кальций, сгорая в гангрене и путешествуя на планету Юпитер, умер Велимир Хлебников, именовавший себя иногда сокращенно «Предзем шара».

Впрочем, поэт Городецкий тоже фактически умер после революции, хотя еще жил.

Дочь Городецкого, красавица Ная, приходила к нам почти ежедневно. Она дружила с моей матерью. Ная — это сокращенно. Ее полное имя Рогнеда. Это варяжское имя — подарок ей от отца, воспевавшего когда-то языческих богов.

Сам Сергей Митрофанович — редкий гость, и не только у нас. Он почти не выходит из дома. Ибо он болен той же «русской болезнью», что и Олеша. Он пытается заглушить вином то, что происходит за окном, и то, что случилось с ним. Ибо знаменитый в прошлом поэт Серебряного века пишет теперь либретто для советских опер. Городецкий переделал знаменитую «Жизнь за царя» в советскую оперу «Иван Сусанин». И «славься, славься наш русский царь» удачно превратил в «Славься, славься наш русский народ».

Мандельштам записал страшноватые слова некоей старой осетинки: «Ты к ним, Ося, в колхоз не идешь, и я тебя понимаю. А ты иди, а то пропадешь…»

Мандельштам не пошел, и пропал.

Городецкий в «колхоз» пошел, он хотел жить. Люди этого круга говорили о себе: «У нас — «хвосты». «Хвостами» считалась та, прежняя, прекрасная жизнь.

И нынешняя ответственность за нее.

У Городецкого — большие «хвосты»: жизнь и слава в Серебряном веке и знакомство с царской семьей…

Это что — стоять за правду!

Ты за правду посиди… — предлагал поэт в XIX веке… В идиллическом XIX веке стоявший за правду сидел один. В сталинском XX сажали семьями.

А еще точнее — расстреливали семьями.

И не за борьбу, за правду. Всего лишь за прошлое. За «хвосты».

Вот этого Городецкий не захотел. Он старался — писал то, что нужно новой власти. При этом думал, как многие: что сегодня он пойдет в их сторону, напишет все, что им нужно, а потом вернется и напишет другое, истинное. «Но беда состоит в том, — сказал однажды Анджей Вайда, — что когда вы идете в их

сторону, помните: оттуда не возвращаются».

Городецкий не вернулся — он перестал быть поэтом. И потому смертно пил.

Но живым памятником исчезнувшего века он остался.

«Я помню день…»

И однажды оба выпускника царской Ришельевской гимназии решили направить ученика советской средней школы к Городецкому. Для расширения кругозора.

— Но все надо воспринимать высоко, — зверским голосом учил Олеша. — Отрок идет к Поэту, поэтому отрок должен преподнести ему Дар. Даром Поэту может быть только стихотворение. Стихотворение должно быть приятно Сергею Митрофанычу.

Было выбрано стихотворение, посвященное Иннокентию Анненскому (только впоследствии я узнал, что оно принадлежало расстрелянному Николаю Гумилеву):

К каким нежданным и певучим бредням,
Зовя с собой умы людей,
Был Иннокентий Анненский — последний
Из царскосельских лебедей.
Я помню день: я робкий, торопливый
Входил в высокий кабинет,
Где ждал меня с улыбкою учтивой
Слегка седеющий поэт.

— Вот, ты придешь к нему, откинешь ножку, прочтешь. Это прозвучит как бы о нем самом, и он будет доволен. Иди! И я пошел.

Сергей Митрофанович Городецкий жил в доме 1 на Красной площади, который сейчас не существует. Это был дом, построенный в XVI веке. В нем когда-то останавливался Радищев.

Он открыл мне дверь сам. На красном, весьма разгоряченном в тот день лице, торчали огромные усы, видимо, хранившие много поцелуев. Он был в халате и несколько пьян. Он посмотрел на меня какими-то страшными глазами. И, не здороваясь, спросил меня яростно:

— Сколько сундуков открывает скупой рыцарь у Пушкина?

Я не знал.

Он вновь уставился на меня ненавидяще и сказал:

— Как отвратительно ты молод. Ведь ты будешь жить, мерзавец, когда я умру.

И начал читать.

Он читал как-то бешено, продолжая пугать меня взглядом в упор:

Как молодой (яростно — *Э.Р.)* повеса
Ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой,
Иль дурой, им обманутой,
Так я… — и он начал приплясывать —
Весь день минуты жду,
Когда сойду в подвал мой тайный
К верным сундукам. Счастливый день:
Могу сегодня я в шестой!

И тут он закричал совсем страшно:

— Ты понял?! В ШЕСТОЙ… шестой сундук… в шестой сундук — сундук еще неполный…

Горсть золота накопленного всыпать!
Немного, кажется, но понемногу
Сокровища растут.

— Сокровища!! Сокровища! — вдруг пропел он и поволок меня к стене.

Торопливо снял со стены картину в деревянной раме. И за картиной обнаружилось отверстие.

— Иди сюда, — таинственным шепотом позвал он. Схватил мою руку и засунул в отверстие в стене.

— Чувствуешь?

Я наткнулся рукой на что-то твердое.

Он зашептал:

— Это клад. Вынуть его нельзя, потому что на нем крепятся балки… Проклятые балки и древний клад.

Глаза его горели!

Поэт не смог умереть до конца. И обычное крепление балок он превратил в сокровище.

Олеша как-то спросил меня:

— Ты так скверно и часто читаешь стихи, что мне кажется… ты наверняка мечтаешь стать актером. Выбрось это из головы. Ты слишком простодушен. Во Франции до революции только актеры и палачи не пользовались гражданскими правами. И во многих странах напряженно относились к лицедеям, умеющим сегодня притворяться воплощением добродетели, а завтра — зла. Люди театра коварны и неверны — таково это искусство. И таково это племя. Не ходи в актеры!

В актеры я не пошел. Я поступил хуже — я стал драматургом.

Об истории

Я, с гордостью могу сказать, закончил Московский историко-архивный институт с отличием, но… Но я не хотел стать историком. Дело в том, что страна наша особенная. В ней за жизнь одного человека, какие-то там 70 с лишком лет, три раза менялись цивилизации. Причем каждая не только заставляла людей отказываться от убеждений, но заново переписывала историю, да по нескольку раз. И в своей пьесе «Снимается кино» я написал монолог историка:

— Я начинал историком в 20-х годах. Моя первая работа была о Шамиле. Шамиль как вождь национально-освободительного движения на Кавказе. Но уже в 30-х годах взгляды переменились, и он стал считаться «агентом империализма». И я признал свою ошибку. Но во время Отечественной войны он снова стал считаться «освободительным движением», и я признал ошибкой, что я признал свою ошибку. Однако в 49-м году, когда началась борьба с национализмом, он снова стал «агентом империализма», и я признал ошибкой, что я признал свою ошибку, в том, что я признал ошибкой свою ошибку…

Я мог бы продолжить рассказ о бесконечных превращениях бедного Шамиля и в нынешние годы.

Эта анекдотическая история была закономерной. Михаил Покровский, вождь большевистской исторической науки, очень точно сказал о роли истории в России: «История — это политика, обращенная в прошлое».

Еще раньше задачу наших историков раз и навсегда определил Александр Христофорович Бенкендорф. Отец Третьего отделения сказал: «Прошлое России удивительно, ее настоящее более чем великолепно; что же касается будущего, то оно выше всего, что только может нарисовать себе самое смелое воображение. Вот с какой точки зрения следует оценивать русскую историю».

Эти знаменитые слова остались знаменем на столетия.

Мой учитель (произношу опять с гордостью) — великий историк Александр Александрович Зимин. Его труды охватывали почти тысячелетие в истории России — с IX по XVIII век. Но у него произошла беда, он усомнился в подлинности «нашего все». «Наше все» в истории — это «Слово о полку Игореве».

Точнее, посмел усомниться! И посмел бороться за свои убеждения.

В нормальной стране другое мнение рождает всего лишь дискуссию. Но не у нас.

Началась бешеная травля. В ней приняли участие и достойнейшие люди, которые сами когда-то многое испытали. Эта травля сыграла свою роль в ранней смерти ученого.

Наблюдая неистовость обвинителей, я вспоминал слова Белинского о травле Чаадаева, в которой так же принимали участие достойнейшие люди, страстно обидевшиеся на «Философическое письмо».

«Что за обидчивость такая! Палками бьют — не обижаемся, в Сибирь посылают — не обижаемся… а тут Чаадаев, видите ли, народную честь зацепил — не смей говорить!.. Отчего же это в странах, больше образованных, где, кажется, чувствительность, должна быть развитее, чем в Калуге да Костроме, не обижаются словами?»

Впрочем, за посмертную судьбу Зимина можно было быть спокойным. Ибо в России вслед за холуйским негодованием непременно следует холуйское подобострастие к тому, кто осмелился перестать быть рабом. В нашем обществе есть давний закон: все обиженные правительством становятся желанны и почетны… как только страсти поутихнут и опасность пройдет.

Цитаты

В той, советской, исторической науке существовала вещь, которая была мне глубоко противна. В любом исследовании должны были быть обязательные цитаты из классиков марксизма-ленинизма. Так что вся работа как бы становилась рабским доказательством этих цитат.

Цитаты из большевистских евангелий освещали и повседневную жизнь. В бесчисленных Домах культуры Ильич весьма часто учил со стен: «Искусство должно быть понятно народу!» Святая фраза, считавшаяся столь же непреложной, как «голубое небо». Она была камнем, на котором стояла идеология искусства шестой части света — социалистического реализма.

Как-то ночью, в половине второго, меня разбудил тревожный звонок. Звонил главный режиссер Театра имени Моссовета Юрий Александрович Завадский.

О нем мы еще поговорим дальше. Он был в самой что ни на есть ажитации. На восьмом десятке он сделал невероятное открытие, буквально перевернувшее все его мировоззрение. Он открыл подлинную цитату Ильича.

Оказывается, Ленин не говорил: «Искусство должно быть понятно народу». У Ильича он разыскал совсем иное: «Искусство должно быть понято народом».

— Значит, — счастливым голосом кричал он в ночь, — и сюрреализм, и авангард могут быть!!!

Могут! Конечно, могут, если это следует из Ильича! Так же, как если не следуют, — не могут! Все могла защитить и убить нужная цитата. Беда и головная боль были только в том, что у отца этих изречений Ильича в бесчисленных томах его Полного собрания сочинений очень часто были совершенно противоположные цитаты.

Главный идеолог страны Михаил Суслов, опасно похожий на иссушенного постами Великого Инквизитора, имел заветный ящичек с цитатами классиков марксизма-ленинизма, которым он пугал не слишком образованных членов Политбюро. Впрочем, мог тут же успокоить — нужным толкованием.

Галантный век

Итак, я не хотел быть историком. Но я хотел писать об Истории. Я хотел жить в Истории. Ибо современность мне решительно не нравилась.

Оставалось только выбрать век и найти в нем героя. В веке сомнений не было. Конечно же, он… Век великой мощи индивидуальности. Век великих мудрецов и великих авантюристов. Когда путь из сарая во дворец и из дворца на плаху был так короток. Упоительный греховный век с лозунгом, провозглашенным герцогом Орлеанским: «Наслаждайтесь!»

Туалеты дам изысканны и сложны… В начале века царствует кринолин… И они плывут в своих неправдоподобных платьях, как корабли, неся на головах невозможные многоярусные гигантские прически (воздвижение подобной прически обходится в цену небольшого поместья)… Знатная дама могла раздеться только с помощью камеристки или любовника.

— Я уверена, что одежду изобрел какой-то безобразный карлик, — воскликнула в сердцах одна из них.

Галантный век, где главной войной была война за обладание женщиной. Где мужчины думали о том, как соблазнить женщину, а женщина — о том, как быть соблазненной. Век, наказанный за грехи Французской революцией, в которой мистически погибнут все ее отцы.

«Кто не жил в XVIII веке, тот вообще не жил», — вздыхал в XIX веке Талейран.

Героя мне искать не пришлось. Герой нашел меня. В архиве совершенно случайно я наткнулся на документы о нем.

Казацкие сиятельства

Так началось мое первое путешествие во времени.

И уже вскоре я мог представить палящий зной, дорогу в Неаполь и вереницу карет. Это было посольство графа Андрея Кирилловича Разумовского. Я бы назвал его — посольством вечного изгнанника любви.

Граф Андрей был племянником Алексея Разумовского, знаменитого фаворита императрицы Елизаветы. Его дядя Алексей — сын казака, красавец, певчий. Алексея увидела в церкви дочь Петра Великого, молодая красотка Елизавета. И вот он уже «попал в случай». Ее Высочество влюбилась страстно. И когда дочь Петра стала Величеством, вчерашний певчий остался в постели императрицы. Двор прозвал его насмешливо: «ночной император».

«Ночной император» решил привезти в Петербург и своего брата Кирилла. Брат пас скот и в 15 лет был неграмотен. Когда приехали посланцы из Петербурга везти Кирилла в столицу, он залез на дерево — решил, что забирают в солдаты…

Кирилл оказался бешено талантлив. Он будет учиться в знаменитом Геттингенском университете. Еще вчера неграмотный, Кирилл станет президентом Академии наук, последним гетманом Малороссии и одним из главных придворных интриганов.

Но если Кирилл Разумовский был сыном казака, то его сын — уже отпрыск всесильного вельможи. Великолепный граф Андрей — красавец, как все Разумовские. И конечно же, истинное дитя Галантного века, то есть Дон Жуан.

Он становится другом наследника престола Павла Петровича.

Беда случилась, когда умерла жена наследника. Обнаружились ее письма к Андрею. И тогда Павел узнал, что красавец Андрей был не только его другом, но куда большим другом его жены. Взбешенный Павел захотел вызвать его на дуэль, императрица с трудом его образумила. Екатерина была обязана семье Разумовских. Отец Андрея очень помог во время переворота. И она сделала то, что будут часто делать наши правители. Именуется: «посол вон!» Она отправила графа Андрея Кирилловича послом в Неаполь.

Но у графа было положительно пристрастие к коронованным особам. Приехав в Неаполь, он тотчас соблазняет… неаполитанскую королеву! Еще один скандал. Императрица вынуждена повторить: «посол вон…» Она отправила его послом ко двору матери соблазненной королевы — главной ханже

Европы, императрице Марии-Терезии.

Во время этих скитаний по Европе из посольства графа Андрея ушел человек.

Мой герой

Мы так и не знаем, был ли он отпущен или стал, говоря по-нынешнему, невозвращенцем. Его звали Герасим Лебедев… Он был скрипач, причем великолепный. Уже вскоре его имя гремело в Европе. Он стал настолько известным скрипачом, что великий Гайдн в своих мемуарах не забыл написать о встрече с Герасимом Лебедевым.

Но тяга к странствиям гонит его по миру. И все заканчивается старой русской мечтой-сказкой — Индией.

Лебедев приплывет в Индию… Мадрас — владения Ост-Индской торговой компании. Торговля, денежная лихорадка, битвы за собственность — все радости рыночного дьявола. В Индии создаются великие состояния, отсюда возвращаются сказочными богачами. Но он артист и обольщен иным.

Индийская улица… Здесь показывают свое искусство они — бродячие музыканты, заклинатели змей, танцоры. И Лебедев решает увести с улицы на сцену весь этот пестрый, фантастический мир. Он покупает помещение и превращает его в театр, где властвует индийское искусство.

С этого момента он останется в истории Индии. Его новый и вечный титул — основатель первого ИНДИЙСКОГО театра европейского типа. Он это сделал!

Но дальше…

Рыночный дьявол в Галантном веке

То, что произошло дальше, было бы, наверное, очень понятным сейчас. Но тогда для меня эта история была несколько умозрительной.

Итак, вместе с театром Лебедева в Мадрасе существовал обычный европейский театр, принадлежавший Ост-Индской торговой компании. По мере того как театр Лебедева становился моден, театр Ост-Индской компании стал терпеть убытки. В него перестают ходить. И тогда владельцы театра, говоря современным языком, решили «наехать» на конкурента. Но сделали это в стиле Галантного века.

Однажды, идучи по улице, наш герой увидел, как несколько человек избивают одного. В традициях века Лебедев тотчас выхватывает шпагу и разгоняет мерзавцев. Спасенный оказывается столь нужным ему театральным декоратором. Причем настолько умелым, что вскоре наш герой делает его совладельцем своего театра. Ну а дальше — финал интриги…

Спасенный декоратор, конечно же, был подослан.

И подлинным совладельцем театра Лебедева теперь оказался… театр Ост-Индской компании. Лебедев потрясен. Он подает в суд. Разыгрывается процесс — точнее, состязание человека из феодальной страны, все время взывающего к совести и благородству, с законами рыночных отношений.

И Лебедев потерял свой театр. Он покидает Индию совершенно разоренным. Ему остаются лишь воспоминания о фантастическом театре… и место в будущих энциклопедиях по индийскому искусству.

«Путь нашего театра лежит через Индию»

Для меня сомнений не было. Это была та самая желанная история благородного Дон-Кихота. И, конечно, это должна была быть пьеса — театр в театре.

В это время все были увлечены итальянским неореализмом. Подлинность, простота, этакие обычные «трамвайные» лица — вот что ценилось в актерах. Исключительность находили в обыденности. Я все это презирал. И решил вернуть на сцену шекспировский театр страстей.

Я написал пьесу о вечном Дон-Кихоте и о фантастической стране. В джунглях прячутся развалины древних городов, и мистические факиры прямо на улицах беседуют со змеями, и брамины хранят тысячелетнюю мудрость. И нищие мудрецы удивляются глупости европейцев, тратящих бесценную, столь краткую жизнь на собирание бумажек, именуемых ими деньгами… Вся эта риторика была изложена белыми стихами.

Пьесу я отнес в Театр юного зрителя, удобно расположившийся через дорогу от моего дома.

Я перешел через тогдашнюю улицу Горького, через этот допробочный, достаточно пустынный тогда Рубикон.

Состоялась читка.

Прежний Театр юного зрителя, оправдывал тогда свое название. Он ставил пьесы для детей и подростков. Так что его актеры не были избалованы. Они добросовестно играли хороших пионеров, боровшихся с неуспеваемостью, их сверстников мальчишей-плохишей (в этих ролях блистал молодой актер Ролан Быков), играли зловещую Бабу-Ягу и честно воплощали в сказках грибы, лисиц и медведей в первом и втором составах. И вот, после всего этого я прочел им пьесу про страсти — про коварство и любовь… Восторг был невероятный. Я до сих пор храню протокол этого обсуждения. Выступил Ролан Быков. Он сказал: «Путь нашего театра лежит через Индию».

«Пьеса — это ребенок, которого посадили на горшок…»

Ну что делает молодой человек, у которого так блистательно приняли пьесу? Он начинает легкомысленно ждать, когда ее поставят. Но те, кто собирается писать пьесы, должны знать: если пьеса начинающего драматурга принята в театре, это совсем не значит, что ее поставят. Более того, на 90 процентов ее там никогда не поставят…

Итак, время шло, а репетиции не начинались. Каждый месяц я надоедал несчастной заведующей литературной частью мучительным вопросом: когда? Когда вы начнете репетировать эту замечательную пьесу?

Она была изобретательна в ответах. Говорила мне: «Вы понимаете, пьеса — она, как тесто. Оно должно взойти, чтобы испечь пирог. А для этого нужно что? Время!»

В следующий раз она оказалась еще образней: «Пьеса — это ребенок, которого посадили на горшок: умейте подождать».

Так я ожидал бы, думаю, до сегодняшнего дня и оттого жизнь моя, может, была бы куда счастливей, если бы… Если бы Генеральному секретарю Никите Сергеевичу Хрущеву не пришло в голову поехать в Индию.

Во всех газетах описывали индийцев, кричащих загадочное «Хинди — Руси пхай-пхай», означавшее что-то очень дружелюбное.

Как я уже отмечал, мы — страна цитат. Поэтому должностные лица дружно начали искать, чтобы рассказать этакое о нашей вечной дружбе с Индией. Цитаты из Афанасия Никитина были повсюду и уже не радовали. Хотелось «свеженького мясца».

И вот в это время те, кому надлежало ведать культурой, узнали, что в Театре юного зрителя лежит сокровище. Пьеса о русском человеке, «внесшем большой вклад в историю индийского искусства», «о великих корнях нашей дружбы».

Причем это была не просто пьеса, а пьеса, написанная студентом. К тому же очень успешным студентом (в это время в журнале «ЮНЕСКО информейшн» я опубликовал содержание моей студенческой работы о Герасиме Лебедеве. Журнал «ЮНЕСКО» выходил на множестве языков. И со мной тотчас вступил в переписку индийский профессор, исследователь жизни Герасима Лебедева).

… И заметки о пьесе тотчас появились в газетах. Заголовок пьесы — «Мечта моя Индия» — оказался так своевременен в те

дни цветения нашей бессмертной дружбы. И как хорош был подзаголовок статей: «Пьеса, написанная студентом»… Короче, если бы меня не было, меня следовало бы выдумать.

И, конечно же, немедленно начались репетиции. Причем с государственным размахом. Для дальнейшего укрепления нашей великой дружбы был приглашен из Индии индийский режиссер.

Он начал учить бедных артистов Московского театра юного зрителя индийской пантомиме. В пьесе был текст: «Тигр идет на врагов, кровь хлещет из ран. Он изгибается, готовится к прыжку, он не знал хитрого оружия, он хотел сразиться честно… и они убили его».

Наш индийский друг выходил на сцену. Изумляя оливковым лицом, пугая нездешней пластикой, он все это показывал. После чего просил повторить… Выходил на сцену артист Театра юного зрителя и начинал…

Было ясно — нам этого делать не надо.

«Любите ли вы театр, как люблю его я»

И вот в это время, проводя все дни в театре, я начал что-то понимать про театр. Точнее, про его кулисы… Ну написали вы книгу, ну, в лучшем случае, скажут вам — хорошо! Может быть, даже — замечательно! В театре подобные слова жалки. Настоящий театр знает одно слово — гениально! Там все гениально. Гениален режиссер, гениальны актеры, гениален драматург, правда, пока он работает в этом театре. Театр — это очень условное место, но самое условное в театре — это правда.

Я помню, как второй режиссер (который репетировал мою пьесу, прежде чем пришел главный) объяснял мне, что ужасней человека, чем главный режиссер, быть не может… Он — чудовище, которое вскоре придет и присвоит плоды его труда.

Я честно возненавидел главного режиссера. Когда буквально через два дня увидел, как они… мирно шли в обнимку и беседовали. Нет, нет, он тогда не лгал. Просто тогда это было тогда, а сейчас — это сейчас. Театр — это сейчас, это — мгновение.

И еще меня потрясла одна вещь, которая и в дальнейшем меня будет очень удивлять. Дело в том, что во время самой первой читки пьесы актерами как кто читал, так потом и играл. Кто читал хорошо, он и будет играть хорошо, кто читал не очень, он и будет играть не очень… несмотря на все многомесячные репетиции.

Итак, спектакль вышел. О нем было написано много хвалебных статей. Никогда в дальнейшем обо мне не будут так писать… и никогда у меня не будет такого провала!

Дело в том, что взрослые зрители, купив билет, сидят себе и смотрят на сцену, нравится им или нет. Ну не нравятся — уйдут в перерыве. Или досидят тихонечко, да еще похлопают благодарно в конце. Но мерзавцы-дети безобразно искренни. У них все понятно.

Успех сказки у малышей, например, определялся количеством выжатых тряпок. Когда добрую девочку Машу злая Баба-Яга заталкивала в печку, дети от страха не выдерживали… И чем больше было этих мокрых тряпок, тем оглушительней считался успех.

У меня были зрители постарше. Но и они бывали совершенно захвачены происходящим на сцене, хотя здесь уже обходилось без тряпок.

Но, не дай вам бог, если они не были захвачены!

Конец «Астронома»

Я это понял уже на первом представлении. Мой герой, который в самые трудные моменты разражался монологами, вместо того чтобы колоть шпагой, им явно не понравился. Как и положено в XVIII веке, он часто «призывал в свидетели небо», и они быстро прозвали его «астрономом». Так что во время действия они в голос решали задачки и обменивались рассказами совсем не о моей пьесе. Апофеоз наступал перед последней картиной. В ней разоренный Лебедев горестно прощался с любимой Индией. Чтобы в последней картине приплыть в Россию…

Но встретиться с родной землей ему удавалось с трудом. После сцены прощания с Индией, решив, что пытка наконец-то закончена, юный зал дружно вскакивал и бросался к выходу. Но у дверей их ждала отважная «педагогическая часть» театра. Немолодые дамы мужественно сражались, отправляя их обратно. Но большинство все-таки пробивались в желанный гардероб.

Четырнадцать раз я выходил на сцену Театра юного зрителя раскланиваться с вмиг пустеющим залом.

Пятнадцатого не было. Пьесу сняли.

И вот тут бы мне и закончить. Я думаю, это был намек судьбы. Но в театре есть одна беда. В него очень трудно прийти, но уйти из него невозможно. Вы тоскуете по этому фантастическому миру, где все мираж, все представление, и все — «гениально!».

И я продолжил писать пьесы. Я писал пьесы, относил их в театры.

Пьесы нравились, но… ставить их почему-то не хотели. И тем не менее о моих пьесах стали знать. В газете «Советская культура» в обзорной статье о драматургии даже было напечатано об этих пьесах.

И Виктор Борисович Шкловский насмешливо сказал: «Вы заметили, что у вас уже слава, правда, она — подземная».

Но эта слава уже не радовала. В это время у меня уже была семья, должен был родиться ребенок. Мы снимали комнату и жили на подачки от родителей.

А я по-прежнему писал пьесы, которые никто не хотел ставить. И близкие смотрели на меня уже выжидающе — когда же, наконец, я займусь делом!

Единственным моим заработком были информации в московских газетах «Вечерняя Москва» и «Московская правда».

— Ну-с, какой у вас сегодня опус? — спрашивал заведующий отделом информации, читая мои очередные перлы:

«Поздней ночью на улицы Москвы выезжают белоголубые машины, разбрасывающие в обе стороны мощные струи воды. Это машины Второго механического парка… Алеют на Доске почета имена передовиков…» и т. д.

— Этот ужас мы берем. В нем необходимая краткость… а она, как известно, главная сестра таланта… Сеструху напечатаем… А вот другой опус, про ткачиху с «Трехгорки»… как ее по батюшке… для нас велик. Так что возьмите сей опус и суньте его в ж… -с.

Я тщательно проверял свои опусы. Я очень боялся допустить ошибки в фамилиях передовиков. Но заведующий успокаивал меня:

— Не волнуйся. Если мы вставим в твои опусы матерное слово, все равно никто не узнает… нас ведь никто не читает.

Но читал я. Каждое утро я мчался к газетным стендам — считать, сколько опубликовано моих строчек; сколько я за них получу.

«Ну не могу я этого прочесть!»

И свершилось! Подпольная слава помогла! Однажды мне позвонили из Радиокомитета и предложили инсценировать для радио роман, который получил тогда Государственную премию.

С каким восторгом я согласился!

Роман оказался о Гражданской войне. Это был обычный тогдашний графоманский роман на нужную тему, написанный одним из секретарей Союза писателей. При этом роман был необыкновенной толщины.

Назывались подобные сочинения: «секретарская проза».

Я пролистал его и пошел на встречу с автором.

Как и положено, жил он в писательском доме. Хозяин встретил меня в халате. Мне дали чай с бубликами.

Он задал мне несколько вопросов. Я отвечал уклончиво. И он грозно сказал:

— По-моему, вы не читали моего романа. Идите! Идите и прочтите мою книгу! Книгу, которую вам поручили инсценировать!

Я честно прочел треть. Но осилить роман до конца было выше моих скромных сил. И, пробежав глазами остальное, опять отправился к нему.

Он вновь встретил меня в халате. Но чай на этот раз был без бубликов. Он сразу начал с расспросов. Спросил меня о судьбе героя-командарма.

Я рассказал. После чего он поинтересовался некими любимыми им деталями. Они оказались для меня непосильными.

Он сказал:

— Идите и читайте мою книгу!!

Я был почти, как его командарм. Я совершил подвиг — прочел необъятную графоманщину до половины. И остальное внимательно просмотрел. Мне очень нужны были деньги.

… Он сидел в ненавистном мне халате. Мне не дали чая. Я не успел сесть, когда он сурово спросил меня о судьбе какой-то девушки по имени Клава.

Я понял, что погиб. Но решил нагло отвечать. Там вроде была какая-то очень героическая девушка. И, когда я вдохновенно начал, он сказал:

— Никакой Клавы там нет вообще. Вы опять пробежали мой роман — мой труд! Вы в третий раз так и не прочли!

И тут совершенно неожиданно для себя с криком… «Ну не

могу я этого прочесть!» — я бросился прочь из комнаты.

Он написал гневное письмо в Радиокомитет. И оно мне очень помогло.

И оно свершилось — чудо!

Мне позвонил настоящий кинорежиссер. И это был не просто кинорежиссер. Теодор Юрьевич Вульфович был автором очень известного тогда фильма «Последний дюйм».

Оказалось, не ведая о том, я поднимался по ступенькам славы. История моих тщетных походов к секретарю-ромаиисту, наивно-подробно рассказанная им в негодующем письме, мой отчаянный вопль — все это очень веселило читавших жалобу. И они пересказывали эту историю друзьям.

Один из них и пересказал ее Вульфовичу.

Он попросил меня вновь рассказать всю историю.

Я рассказал в лицах.

Задыхаясь от смеха, он сказал:

— Я читал твой последний непоставленный шедевр… (Он имел в виду последнюю пьесу о физиках. — *Э.Р.)* Который он у тебя по счету — непоставленный?

— Третий.

— Мало. У тебя многое впереди. А пока мы напишем сценарий о твоем поколении. Это должен быть сценарий о молодых людях. Твоих сверстниках. В нем должно быть ощущение бури и натиска.

Вообще жизнь «идет полосами и похожа на тигра». И не только печаль не бывает одна, удача тоже бывает не одна. В это время в Театре имени Ленинского комсомола приняли мою пьесу.

Гений Дау

Пьеса была о студентах-физиках. Физики были тогда властителями дум. Они, изобретшие самое страшное оружие уничтожения человечества, были окружены мистическим ореолом. Существовала стойкая легенда о том, что в мире, разделенном на два лагеря, они сумели создать некое надгосударственное братство интеллектуалов. И отвоевали себе право на независимость суждений. Даже Сталин вынужден был терпеть опасные суждения академика Капицы.

Что-то физики в почете,
Что-то лирики в загоне.
Дело не в сухом расчете,
Дело в мировом законе… —

писал в 60-х Борис Слуцкий.

Когда я работал над пьесой, мне посоветовали встретиться с кумиром молодых физиков, легендарным Дау (так прозвали великого физика Льва Ландау).

Я сумел достать его телефон. Отважился — позвонил.

К моему изумлению, величайший Дау сам подошел к телефону.

Растерявшись, заикаясь, я начал что-то ему объяснять. Он прервал:

— Давайте кратко: что вам от меня нужно?

Я (косноязычно):

— Мне бы поговорить.

Он:

— Приезжайте!

Я:

— Когда?

— Сейчас, — сказал он, продиктовал адрес и тотчас повесил трубку.

Я был потрясен. Ведь величайший Дау не знал про меня ничего.

И я приехал к нему.

Вошел в квартиру и сумел произнести только «Здравствуйте». И больше — ни слова.

Он обрушил на меня длинный монолог — водопад парадоксов. Он сообщил мне, что математики, как науки, вообще не существует, что это спорт, вроде игры в шахматы. И вообще,

математику надо давно передать в институт физкультуры и спорта. И что ни одной из задачек по математике, которые при поступлении в университет задают абитуриентам, он, Ландау, не решил бы…

И так далее. Все это я записал и честно целиком вставил в пьесу.

Он закончил говорить и… простился со мной. Он так и не поинтересовался — кто я, что я думаю о сказанном. Я был ему неинтересен.

Как же распирала, раздирала его жажда говорить, точнее, мыслить вслух, еще точнее — эта игра в парадоксы, коли он мог целый час посвятить совершенно неизвестному, неинтересному ему молодому человеку!

Эту пьесу о физиках «Вам 22, старики!» и принял театр.

«Ленком» в шестидесятых

Театр Ленинского комсомола в это время, мягко говоря, не очень посещался. После смерти своего знаменитого главного режиссера Ивана Берсенева он потихоньку загнивал.

Но именно тогда в театр пришла группа молодых актеров. В моей пьесе играли те, кто потом пройдет через мою жизнь — Александр Ширвиндт, Михаил Державин и Ольга Яковлева.

Играл Всеволод Ларионов — актер, которым бредила страна. Он снялся в популярнейшем фильме «Пятнадцатилетний капитан». И в его героя были влюблены все девочки воистину необъятной тогда родины.

Ширвиндта я узнал раньше. Впервые увидел его в Театральном училище имени Щукина (или попросту в «Щуке»), где вместе с ним училась моя первая жена. Узнав о моем возрасте (я придумал жениться в 10-м классе), он тотчас посоветовал ей подарить мне на свадьбу пионерский галстук.

Увидел я его в спектакле Театрального училища. Играли «Даму с камелиями». Он вышел на сцену… Был неправдоподобно красив. Естественно, играл Армана… Появилась и она — трагическая Маргарита Готье, «дама с камелиями». Дама старательно закашляла, намекая на свою смертельную болезнь. Ширвиндт посмотрел на нее взглядом удава. И спросил печально:

— Ну что, все кашляешь, да?

Зал зашелся от смеха, на этом спектакль, пожалуй, и закончился.

В моей пьесе у него была реплика, которую он сделал бесконечной.

По роли это была несложная присказка: «Вот такие помидоры…» Он разбросал эту присказку по всему тексту. Но перед каждым повтором он задумывался, смотрел в зал гипнотическим взглядом и после этого философского раздумья заменял «помидоры» на что-то вроде: «Вот такие огурцы…» И зал почему-то начинал смеяться. Перед каждой новой присказкой его раздумье в поисках нового фрукта-овоща увеличивалось… Тут были корнишоны, финики, гранаты… Он был изыскан. Теперь он еще не открывал рта, а зал уже хохотал… И когда, уже уходя со сцены, он вдруг оборачивался и произносил: «Вот такие…» и останавливался в самом долгом, томительном раздумье, по залу прокатывались уже какие-то безумные смешки. Но он все держал томительную паузу раздумья. И наконец как-то совсем элегически договаривал: «… патиссоны». Зал заходился в истерическом

смехе.

Он был артист!

На этом спектакле Театр Ленинского комсомола (редкий тогда случай!) был полон.

«Здорово, Островский»

Я был обременен семьей, и строка: «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», — звучала для меня очень насущно. Я очень хотел побыстрее получить деньги, которые театр должен был заплатить за пьесу.

Но в Театре Ленинского комсомола был настоящий директор. Настоящий директор отличается от просто директора тем, что платить деньги молодому драматургу он физически не может. Поэтому каждый раз, когда я подходил к нему с вопросом: «Когда?», — он весело спрашивал:

— На хлеб с маслом есть?

— Есть! — растерянно отвечал я.

— Ну, вот и хорошо, — и, поощрительно хлопнув меня по плечу, исчезал в кабинете.

Его кабинет был рядом с великолепной мраморной лестницей театра.

Здесь, у лестницы, я и караулил его. Он сбегал с лестницы, возвращаясь в кабинет после очередной репетиции. Но я не успевал раскрыть рот… Весело ударив меня по плечику, с возгласом: «Здорово, Островский!» — он стремительно исчезал в кабинете.

В следующий раз было: «Здорово, Грибоедов!» И он также исчезал в кабинете, куда мне дорогу тотчас преграждала секретарша:

— У Анатолия Андреевича важное совещание.

Я был Сухово-Кобылиным, я был Бомарше, я был даже Шекспиром… Но денег он не платил.

Однажды я не выдержал и в гневе бросился за ним, секретарша не успела меня остановить. Я влетел в кабинет, но там… никого не было!

Запомните: настоящий директор театра может все — даже исчезнуть!

Остров

Все это время мы с Вульфовичем придумывали сценарий. Я был городской человек и потому ветер странствий меня манил. Я придумал сюжет о некоем парне с какого-то далекого острова. Он приезжает завоевывать Москву. Поступает… здесь сомнений не было… поступает в легендарный Физтех (Физико-технический институт).

Оставалось найти остров. В Ленинской библиотеке я нашел в какой-то книге некий остров в Каспийском море. Там с конца XVII века жили беглые староверы. Они летом рыбачили, зимой били тюленей.

Там я решил поселить своего героя.

И мы с Вульфовичем отправились на этот остров.

И началось путешествие. Мы приехали в Махачкалу. От Махачкалы до берега Каспия вез автобус, где в невероятной духоте ехали вместе люди, птицы, животные — козы и куры, но окна нельзя было открывать — летел песок.

С островом я не ошибся — остров оказался великолепен.

Старинные дома… В домах — бронзовые складни XVIII века, старинные иконы староверов и рукописные Библии в горницах — в красном углу.

Дома стояли высоко, на насыпном фундаменте. Великолепные резные деревянные «севрюги»-флюгера ворочались под ветром. Каждый вечер бабы влезали на крыши домов — высматривать возвращавшихся с лова своих мужиков.

Когда-то море плескалось у окон домов, и прибой подходил к заборам. Но уже давно море ушло, и, чтобы теперь дойти до него, нужно было пересечь пустую, растрескавшуюся землю. И каждый раз, возвращаясь по этой земле домой, неся с собой тяжелые багры и сети, рыбаки кляли море за то, что оно ушло, за то, что оставило им никчемную землю, по которой так тяжко ступать уставшими ногами.

Я никогда не забуду бескрайнее небо над островом — «открылась бездна, звезд полна…».

На необитаемой стороне острова жил табун диких лошадей, одичавших после войны. Там жил и единственный волк. Всех волков истребили, а вот этого, одного, оставили. Волк жил в камышах и боялся людей и лошадей. Оттого пришлось ему научиться питаться рыбой. На рассвете он шел к морю, заходил по щиколотку в воду и на меляке ловил рыбу. Он бил ее лапой, выбрасывал на берег, раздирал — песок вокруг был залит

холодной рыбьей кровью. И горько выл.

Здесь же стояли вытащенные на берег старые, отслужившие сейнеры. Кладбище кораблей, ржавевших на берегу… И когда мимо проходили катера — сквозь стрекотание мотора становился различим тонкий, дрожащий звук-стон. Это резонировала обшивка мертвых кораблей.

После каждой зимы кого-то из рыбаков уносило на льдине… Но море обязательно возвращало свои жертвы. Оно выбрасывало утопленников вечерним прибоем на пустынные дальние отмели. Они лежали там, под стынущим вечерним небом, вместе с досками разбитых лодок, бревнами сплавного леса и чересчур игривыми тюленями, запутавшимися в сетях. И так же белели их тела под вечерним небом, как доски, бревна и мертвые тюлени. Каждое воскресенье родственники брали в колхозе грузовик и объезжали остров по кругу, высматривая своих.

Единственным центром веселья на острове был клуб. Здесь по вечерам были танцы, и каждый танцевал то, что умел: кто польку, кто вальс, кто танго. По выходным показывали кино.

В выходные на остров порой заходила флотилия Гослова. Молодые ребята в расклешенных брюках приходили в клуб, неся на плечах подвыпивших товарищей — пусть тоже посмотрят кино… Товарищи мирно лежали у стены, и, когда в зал кто-то входил, его вежливо просили: «Не наступи!»

… Ночь на острове. Тишина. Море лежит неподвижно, и дорожка луны на воде не беспокоится, не мерцает, стынет голубым огнем…

В бухте, прямо на палубах фелюг, раскинув руки, спят приехавшие рыбаки. Жирно блестят намазанные лица — мазь от комаров, а то сожрет их ночью комар. Тяжело ступая по доскам, кто-то пробирается с фелюги на фелюгу, прочеркнула темноту брошенная сигаретка. Потом смех и приглушенный счастливый женский голос:

— У, медведь! Руки-то шершавые… как терки…

— Да, после наших рук хоть ежа за пазуху суй…

Рассвет… Бабочка слетела с рубки и ударила в лицо. Огни фелюг в море холодно догорают, а на небе отходит последняя звезда-зарница…

И там, вдали, где небо сливалось с морем, где в детстве был край его, радостно дымился неясный свет…

А за ним уже кипел пожар. Длинное облако приняло невидимые лучи, побагровело. Всюду задрожал красный отблеск… Все сдвинулось, заходило. Краски падали, умирали, обновлялись. И с непостижимой быстротой оттуда, из-за моря-

океана, вставал пламенный шар. Вот уже показалось его темя, вот уже поднялся крестец. Вот уже он оторвался и пошел гулять над горизонтом. Встало солнце.

И я написал с Вульфовичем сценарий.

Там были не очень принятые по тем временам монологи. А поэтому началась обычная редакторская чистка.

Вульфович почти мальчиком ушел на фронт, прошел всю войну и остался жив. Он был бесстрашен. Он бился, ругался последними словами. Но все равно монологи погибли при цензурных исправлениях. Остались отдельные слова: «Идем вперед и рушим прежних кумиров. И все мы отдадим жизнь какой-то идее. А потом кто-то докажет, что мы ошибались. И это здорово. Наука — это вечный голод мысли».

Сценарий приняли на «Ленфильме». Впервые в жизни я получил «киношные деньги» — огромные по тем временам.

Я стоял у кассы, и кассирша говорила:

— Зачем вам, такому молодому, такие деньги?

Тогда молодые больших денег не имели.

В тот же день мы с Вульфовичем уезжали в Москву — на обсуждение принятого сценария. В Ленинграде меня поселили в дешевой гостинице далеко от вокзала. Добирался до Московского вокзала со множеством пересадок. И чуть не опоздал на поезд.

Нервно расхаживавший по перрону Вульфович был зол. Я был еще злее. На странный вопрос: «Что случилось?», — я злобно начал перечислять все виды транспорта, на которых добирался.

— А такси, чертов богач, ты взять не мог? — спросил он.

Я… забыл о существовании такси. Слишком долго они ко мне не имели никакого отношения.

Но уже вскоре я привык — и к такси, и к другой жизни.

Большие деньги

В это время я стал моден на «Ленфильме». И меня вызвал знаменитый директор киностудии Илья Николаевич Киселев, по прозвищу Дуче.

Была знаменита его крылатая фраза, обращаемая к режиссерам студии:

— Вы должны помнить… постоянно помнить, что скажет о вашей картине простая русская женщина Марья Ивановна Распиз… ева.

Светлый образ Марьи Ивановны Распиз… евой присутствовал на всех обсуждениях.

На очередном Съезде кинематографистов Киселев вышел на трибуну и привычно начал:

— Искусство должно быть понятно народу. Работники советского кино не должны забывать о простом зрителе, о человеке из народа — Марье Ивановне… — Он вдруг побледнел, остановился. И после мучительной паузы вымолвил:

— … Ивановой.

Зал умер от смеха. Когда смех затих, растерянного Илью Николаевича успокоил чей-то голос из зала:

— Ничего, ничего… Она просто вышла замуж.

(Впрочем, ее нетленный образ волнует и поныне.

Правда, она еще раз вышла замуж и получила иностранную фамилию — Рейтинг. И о ней, следуя заветам Ильи Николаевича, постоянно думают труженики кино и ТВ.)

В тот день Илья Николаевич сказал мне: — Ролан (Быков. — *Э.Р* .) хвалил тебя — сказал, что ты здорово пишешь диалоги. Мы тут снимаем фильм про юность Ильича, но там говенные диалоги — не мог бы ты переписать? А мы тебе заплатим, — он подумал и сказал, — как за половину сценария. Для тебя это работа на неделю.

Это были большие деньги. К тому времени я уже научился тратить деньги. И мне опять не хватало. Теперь мне не хватало больших денег.

Но я как-то ясно понял: если сейчас соглашусь — мне конец. Я окончательно привыкну жить на широкую ногу. А это значит, мне придется научиться писать то, что нужно. И халтурить, халтурить!! Как он и предлагает мне сейчас. Но в это время я придумал сюжет будущей пьесы. Пьеса называлась «104 страницы про любовь». Она совсем не была «то, что нужно». И я отчетливо понял — если соглашусь, я ее похороню.

Косноязычно я начал отказываться.

Он прервал меня, походил по кабинету и сказал:

— Понимаешь, это наш козырь к юбилею Ильича.

А диалог, повторю, там — х… й. Ну, черт с тобой, мы заплатим тебе за этот диалог… — и он закончил щедро, — как за целый сценарий!

Он смотрел на меня почти с изумлением, он видел, я колеблюсь. И решил добить меня:

— Ты понимаешь, это ведь государственный заказ… Там ведь, в госзаказе, совсем другие деньги за сценарий… а еще — потиражные… Ты представляешь, какой будет тираж у фильма про Ленина!

Он был прав — он предлагал огромные деньги.

И я не мог ему объяснить.

«Не сумею!» — как-то жалко сказал я и… ушел из кабинета.

Снимается кино

В это время вовсю шли съемки в Москве.

Вульфович был первым, кто снял эпатажную по тем временам сцену чтения стихов модными тогда молодыми поэтами. Знаменитый эпизод в Политехническом из фильма «Застава Ильича» сняли потом.

Наша съемка была ночью — на площади Маяковского. В период хрущевской «оттепели» там читали по вечерам самодеятельные поэты. Вскоре это чтение прикрыли. И не просто прикрыли — вокруг памятника по вечерам дежурили дружинники.

Вульфович решил возродить запрещенное.

Но в фильме у памятника Маяковскому должны были читать стихи тогдашние властители дум — Евгений Евтушенко и Роберт Рождественский. Массовку собирать не пришлось. Сотни молодых людей, откуда-то узнавших, что «опять будут читать» и, главное, кто будет читать, окружили памятник.

Евтушенко читал о кубинском юноше Мансано, захватившем радиостанцию и успевшем сказать в эфир «три минуты правды», прежде чем его убили… Там были строчки: «Когда в стране какой-то правит ложь, когда газеты лгут неутомимо», — и в этом месте камера у нас шла вверх, захватывая светящуюся рекламу газеты «Известия»…

«Ты помни про Мансано, молодежь, — читал поэт. — Так надо жить! Не развлекаться праздно! Идти на смерть, забыв покой, уют! И говорить хоть ТРИ МИНУТЫ правду! Хоть ТРИ МИНУТЫ, пусть потом убьют!»

Рев восторга и аплодисменты — толпа обожала главную тогдашнюю смелость: намеки.

В фильме впервые снялись Юлий Ким и Юрий Коваль со своими песнями. Очень модные тогда скульпторы Николай Силис и Владимир Лемпорт сделали декорации и тоже снимались. Главную роль играл оператор знаменитого параджановского фильма «Тени забытых предков» Юрий Ильенко.

Это была попытка показать лица нового поколения.

А потом была экспедиция на «наш остров». И я с ужасом наблюдал обычную картину — как киноэкспедиция весело «разложила на атомы» патриархальную вековую жизнь. Забавы с островными девушками очень напоминали стрельбу по непуганым птицам.

Но фильм был снят. И тотчас, как под каток, попал под

посещение Хрущевым выставки в Манеже и разгром тогдашнего неофициального искусства.

Фильм принимали несколько раз. Вульфович на многочисленных обсуждениях по-прежнему был бесстрашен, он «вел себя как фронтовик среди тыловых крыс» (его слова). Крысы не простили. И страшновато не простили.

У него будет печальная судьба в кинематографе. После «Улицы Ньютона, 1» ему дадут снять всего одну картину, а дальше — тишина.

В кино он вернется слишком поздно, потеряв лучшие годы.

Изуродованный фильм с вырезанными сценами, с кастрированными монологами, был изруган в прессе последними словами.

Одновременно был закрыт и спектакль в Театре Ленинского комсомола. «Пруха» закончилась.

«Оправдаться — это можно, да не спросят, вот беда»

В тот день я увидел директора театра с очень озабоченным лицом. Он сказал мне: «Понимаешь, Мольер, какая петрушка: твою пьесу сняли. Так что платить за вредную пьеску уже не следует (но именно тогда он заплатил!). А нас с тобой, Сухово-Кобылин, вызывают на идеологическую комиссию».

Он передал мне приглашение. Я все-таки попытался выяснить, за что сняли мою пьесу.

Он сказал: «Понимаешь, старик, ты там муссируешь (было такое идеологическое словцо. — *Э.Р* .) вредную проблему отцов и детей, которая, как всем известно, в нашей жизни отсутствует. У нас, как опять же всем известно, — великое единство поколений».

Я был уверен тогда, что единство поколений есть только на кладбище, о чем я ему сказал. Он хлопнул меня по плечу и попросил запомнить навсегда «важную» строчку классика: «Оправдаться — это можно, да не спросят, вот беда». И я пошел на идеологическую комиссию. Пошел с большим интересом, ведь до этого не бывал в подобных начальственных сферах.

В зале сидело множество седовласых мужчин. Я сел в конце зала. Вышла ОНА. Она была очень привлекательна. Кто была она, знала вся страна.

Не так давно ее портрет вместе с другими портретами Всемогущего Политбюро украшал здания во время наших славных праздников. И хотя теперь она не была членом Всемогущего, но занимала ответственнейший пост в нашей идеологической стране — министр культуры. Это была Екатерина Алексеевна Фурцева, по прозвищу Екатерина Великая. Или просто — Она, как называли ее во вверенном ей министерстве.

Екатерина Алексеевна рассказала об «идеологических ошибках, допущенных отдельными деятелями» нашей в целом славной культуры. И, в частности, о вредной проблеме отцов и детей, которая муссируется в «некоторых произведениях отдельных драматургов». Здесь она назвала мою пьесу и мою дотоле неизвестную этой аудитории фамилию.

Передо мной сидел в отличном костюме седовласый драматург Георгий Мдивани. После второго упоминания обо мне, когда начали оборачиваться, ища зловредного литератора, я на него пальчиком и показал. И когда в очередной раз она назвала мое имя, все обернулись на него. Он, решил, что с ним здороваются и радостно закивал в приветствии.

Мою пьесу сняли.

Еще раз про любовь

И вот тогда-то я написал пьесу, которую, в общем-то, считаю первой своей пьесой. Когда вы пишете правду, очень важно, чтобы вам повезло с героем.

Мне повезло с героиней. Для меня она была в какой-то мере «князем Мышкиным» в юбке. Писал я эту пьесу больше для себя, без всякой надежды что ее поставят. И начиналась она по тем временам непозволительно: молодой человек знакомится в кафе с девушкой, приводит ее к себе домой. И, как солнечный удар, — их первая ночь, потом утро.

… Утром он весело прощается с нею — уходит очередная случайная девушка. Он видит в окно, как она идет по двору своей танцующей походкой. Но когда она уходит, комната становится пустой. Он чувствует безмерную тоску и пустоту. И подушка пахнет ее волосами… Так начинается их история. Начинается как бы с конца — с обладания… И уже потом они оба попадают, как под поезд, в эту мучительную любовь. Ибо все их прошлое, легкость связей, молодая радость необязательности — все прежнее мстит им.

Я отнес пьесу в Театр Ленинского комсомола. Директор прочел ее с доброй улыбкой… В улыбке было: ты хочешь снова на идеологическую комиссию, но я не хочу!

И все бы, наверное, на этом закончилось, если бы… Если бы в это время в театр не был назначен главный режиссер — Анатолий Васильевич Эфрос. У него была одна особенность, которая по тем временам была странной, даже дикой. Если он читал пьесу и она ему нравилось, он тотчас начинал ее репетировать. Он совершенно не заботился о том, что считалось главным — разрешат ли ее.

Короче, он прочел эту пьесу и даже как-то расчувствовался… И тотчас начал распределять роли. Счастливая полоса жизни вновь возвращалась.

На роль Ее после многих моих и его сомнений Эфрос назначил Ольгу Яковлеву. Он явно не был уверен, но других молодых героинь в театре не было.

Когда она произнесла первую фразу, сомнения закончились. И его и мои.

Это были удивительные репетиции. Эфрос почти не делал ей замечаний. Он с каким-то изумлением смотрел на сцену. Она была, действительно, та самая девочка с московской улицы. Я редко потом видел, чтобы вот так, сразу присвоили роль —

сделали ее своей жизнью.

(Пожалуй, всего один раз, во время съемок фильма «Еще раз про любовь». Тогда на главную роль пробовался Владимир Высоцкий. И текст пьесы тотчас стал его текстом. Он порой говорил «от себя». А я уже не мог понять, где были его слова, где мои. Но начальство на «Мосфильме» — объединением руководил знаменитый Иван Пырьев — ультимативно не утвердило его на роль. Его имя тогда пугало.)

… Возвращаюсь к Яковлевой. Она раскрывала со сцены некие женские тайны. О слезах со смехом после, о яростных истериках… Все это, по-моему, страшно озадачивало Эфроса — он всего этого не знал.

Вот так Яковлева вышла на сцену дебютанткой, а закончила репетиции первой актрисой его театра!

Эфрос и Яковлева — история для романа об Актрисе и Режиссере. Была такая пьеса в начале прошлого века, о гипнотизере, который влюблен в маленькую актриску. Но когда он ее гипнотизировал, она становилась великой. Потом она влюблялась в другого, уходила от него, уже поверив, что играет сама, что она — великая актриса. И тогда его гипноз заканчивался, и она… тотчас становилась маленькой актриской. Волшебство прекращалось. «На пороге сидит его старуха, пред нею разбитое корыто». Когда умер Эфрос, я очень боялся, что также как с той актриской, будет и с Яковлевой. Я ошибся. Она осталась замечательной Актрисой. У нее были интереснейшие роли и после него, но играла она так мало… Мне кажется, что без него ей просто стало неинтересно в театре.

«Догадал же меня черт с душой и талантом родиться в России!»

Но возвращаюсь в то время.

Во время репетиций Эфроса я получил очередной дар столь щедрой тогда судьбы. В главном театре страны, которым, бесспорно, был тогда Большой драматический театр в Ленинграде под руководством Георгия Товстоногова, тоже взяли мою пьесу. И меня позвали в Ленинград.

Наверное, со времен великого МХАТа не было такой труппы, как в БДТ. Иннокентий Смоктуновский и Павел Луспекаев, Евгений Лебедев и Виталий Полицеймако, Олег Басилашвили и Кирилл Лавров, Сергей Юрский и Владислав Стржельчик, Ефим Копелян и Олег Борисов. Главной героиней в театре была тогда Татьяна Доронина. И рядом с ней звезды — Зинаида Шарко, Эмма Попова.

Я приехал в БДТ на репетиции собственной пьесы. От усердия приехал за два дня до начала репетиций.

И в те два вечера я увидел два знаменитых спектакля.

Первым были горьковские «Варвары».

… В горящем рыжем парике Татьяна Доронина стояла на фоне стены, раскинув руки, будто распятая. Языческая Венера, которую распинают жалкие варвары.

Она играла жену жалкого акцизного чиновника, смешно помешанную на романах о любви. Но это было высокое помешательство — сродни помешательству Дон-Кихота. Это был вечный конфликт, который она будет играть всю жизнь — мечта и обыденность, жажда полета и жалкая обыкновенность.

На следующий день я смотрел «Горе от ума».

С тех пор я видел множество спектаклей. Но до сих пор уверен: кто не был в театре на товстоноговском «Горе от ума», тот не был в театре. На сцене был мираж пушкинского Петербурга. В то время я считал грибоедов-скую пьесу сборником блестящих реплик, великолепных афоризмов, блестяще написанных ролей. По этой пьесе составляли труппу, ибо в ней есть все амплуа. Но ее содержание было для меня абсолютно условным и главный конфликт совершенно надуман. Софья — умная, злая, высокомерная красавица, в нее влюблен блестящий, победительный Чацкий. Но она почему-то предпочитает холопа Молчалиии, туповатого и, главное, жалкого.

В тот вечер в театре Товстоногова я впервые понял опасное

содержание пьесы. Точнее, режиссер понял, а еще точнее — его научило наше время.

На занавесе был эпиграф, определявший смысл товстоноговского спектакля: «Догадал же меня черт с душой и талантом родится в России!» Зал впервые узнавал, что эти слова написал не какой-то злой русофоб, но «наше все» — величайший А.С.

В спектакле были совершенно неожиданные Молчалин и Чацкий. Чацкий (его играл Юрский) — с хохолком, стремительный, очень похожий на академика Ландау. Этакий современный интеллектуал из НИИ, с быстрой небрежной речью. И рядом с ним умный Молчалин! Точнее, разумный. Разумный… нашим разумом. Если Чацкий борется с обстоятельствами, то Молчалин, его играл Кирилл Лавров, уверенно следует за ними, он такой, как время. И если сегодня надо холопничать, он готов унижаться перед собачкой дворника. Но если завтра наступит время смелости, он вмиг станет супер-Чацким…

Товстоногов умер в начале перестройки, но он успел повидать, как все Молчалины тотчас стали Чацкими, и даже Репетиловы к ним примкнули.

Нос

И вот он наступил мой день. После двух великих спектаклей БДТ я пришел на репетицию своей пьесы. Репетировали знаменитости — Татьяна Доронина, Михаил Волков, Олег Борисов, Олег Басилашвили, Владимир Рецептер, Зинаида Шарко… Такой состав был в пьесе начинающего драматурга.

Все они сонно слонялись по сцене и вяло произносили, точнее бормотали, мой текст. Текст стал ужасен.

Между ними бегал молодой режиссер — объяснял им, что они играют новую пьесу нового драматурга. Они по-прежнему цедили текст и всем видом показывали, как они не хотят играть пьесу нового драматурга, а хотят играть старого драматурга Грибоедова и не очень молодого драматурга Горького.

Они демонстративно скучали. Иногда их немного развлекала декорация. Над ними нависал некий угол. И порой очень неожиданно этот угол с диким грохотом начинал двигаться, вызывая приступы их веселья и крики негодующего режиссера. Он никак не мог унять этот проклятый угол.

Мне очень хотелось все бросить и уехать из Ленинграда. Я хотел уехать к Эфросу, у которого так хорошо («гениально!») шли репетиции.

Но я был рациональным молодым человеком. И продолжал приходить на эту адову муку.

Случилось это накануне отъезда. Я, как обычно, мучился, глядя на сцену, когда сзади услышал дыхание. Кто-то нестерпимо громко дышал, будто хотел захватить весь воздух. Когда я обернулся, увидел… только нос! Это был невероятный, какой-то гоголевский нос! У знаменитого художника Альберто Санчеса есть такая скульптура — нос и на нем огромные очки.

Вот это я и увидел.

Но когда я вновь обернулся на сцену, я никого и ничего не узнал. На сцене стояли совершенно другие актеры. Горящие глаза, вдохновенные лица! Это были солдаты, заслышавшие звук боевой трубы! И текст, столь отвратительный минуту назад, зазвучал совсем по-иному.

Это был Он — тот, про кого тогда в Ленинграде говорили: «Нет бога, кроме Гога!» И только безумец мог спросить — кто такой этот Гога? Для людей театра Гога был только один — Георгий Александрович Товстоногов, художественный руководитель БДТ и великий режиссер.

Через секунду Гога уже стоял на сцене. Он шептал актерам,

заклинал, показывал, священнодействовал…

И они вновь стали великими. И текст… Текст с каждым мгновением обретал все больший смысл! И грохотавший угол, который невозможно было унять, мгновенно затих, стал двигаться бесшумно.

И, наконец, она — Доронина… Нет, она теперь не играла случайную девочку с московской улицы, она была таинственной женщиной, у которой губы пересыхают от жажды любить.

Однажды во время репетиций Эфрос сказал:

— У нас только одна задача — приподнять пьесу.

Приподнять — значит открыть в ней притчу. За временным увидеть вечное.

На моих глазах Товстоногов творил это волшебство.

И угол, теперь бесшумно двигавшийся над героями, стал крылом самолета, в котором погибнет героиня.

И еще вечным ножом гильотины — Смертью, которая всегда таится рядом с Любовью. И была понятна неотвратимость того, что случится…

На сцене сквозь обыденные слова начинала звучать какая-то странная мелодия. И я вспомнил… Это были стихи Оскара Уайльда:

Мы все убиваем тех, кого любим.
Кто трус — поцелуем, кто смелый — ножом.
Но мы все убиваем тех, кого любим…

Я вернулся в Москву. Я был счастлив. Слишком счастлив. Опасайтесь, друзья мои, быть слишком счастливыми.

Ночной звонок

Ночью раздался он — звонок телефона. И прелестный женский голос (который я тогда так хорошо знал) ласково сказал мне:

— Ну и как — ты счастлив?

— Счастлив, — ответил я элегически.

В ответ зазвучали стальные нотки (очаровательное создание работало редактором в Министерстве культуры):

— Тогда приготовься: твою пьесу снимают.

— То есть как?!

— То есть так: о ней приготовлено постановление.

— ???

— Дело в том, что наш министр Екатерина Алексеевна Фурцева… как и положено истинной Екатерине Великой… много любила. Говорят, даже резала себе вены от любви. Но, как бывает с много любившими дамами, вступив в возраст и в чин, она стала особенно нравственной. А твоя пьеса… это не надо тебе объяснять… очень безнравственная. Там молодой человек спит с девушкой сразу, в первый же день… нет, в первый же вечер знакомства. Короче, послезавтра театр Ленинского комсомола вызван на наш не очень мягкий ковер и уже приготовлено постановление об этом театре. Не могу не обрадовать: твоя пьеса его возглавляет.

— А что же мне делать?

— Умереть.

И повесила трубку.

На следующий день я позвонил в Большой драматический, в Ленинград. Ответила знаменитая заведующая литературной частью, которая всегда была так приветлива и нежна. Теперь ее голос был лишен привычных приятных ноток. На мой вопрос: «Как дела со спектаклем?», — она сухо сообщила, что как только я уехал, заболела актриса, и репетиции временно прекращены. И торопливо повесила трубку.

В театр Ленинского комсомола я дозвониться никак не мог. Директор исчез, у Эфроса телефон молчал. Весь день я думал, что же мне делать. И решил пойти на грозное заседание.

«А мы с вами уже не умеем любить»

Приглашения у меня не было. Заседание начиналось в 10 утра. С половины десятого я начал прогуливаться у входа в Министерство культуры. Я ждал. Наконец он появился — директор театра. Он поглядел на меня с ужасом, как на восставшего из могилы покойника. Вместо того чтобы спокойно отдыхать во гробе — продолжает зачем-то торчать среди живых. Он спросил:

— А что вы тут, собственно, делаете?

Я ответил бодро:

— А меня пригласили… — и почему-то засмеялся.

Он как-то удивленно сказал:

— Ну, пойдемте.

Он был свой человек в министерстве. Так что, оживленно беседуя с ним, я прошел мимо охраны в святая святых. Не спросили ни пропуска, ни приглашения — идиллическое, дотеррорное время…

Зал был полон. Все смотрели на дверь. Наконец дверь распахнулась. И она буквально ворвалась в зал. Вот так, наверное, вылетает потревоженная медведица из берлоги. Взглянув огненно на бедного директора, она сказала:

— Встаньте!

Он встал.

— Почему по городу развешаны эти афиши — «Сто четыре способа любви»?

Директор знал свое дело. Он молчал, и взгляд его был полон раскаяния.

— Молчите? — сказала она трагически. — А знаете ли вы количество абортов среди несовершеннолетних?

Этого директор не знал. Но раскаялся еще больше.

— А я знаю… Я знаю количество абортов среди несовершеннолетних, — повторила она каким-то плачущим голосом. — И вот в это время Театр имени Ленинского комсомола… Ленинского комсомола! — грозно повторила она, — ставит пьесу про шлюшку, которая все время залезает в чужие постели…

Наступила тишина. И в этой тишине, видимо, не выдержав напряжения, я неожиданно для себя… встал.

И сказал:

— Екатерина Алексеевна, там ничего этого нет. И вы неправильно назвали пьесу. Она называется: «Сто четыре страницы про любовь».

Я много потом думал, что такое тишина. Есть описание тишины в лесу, тишины в горах… но тишину, которая наступила тогда, описать отчаиваюсь. Это была какая-то сверхтишина, оцепенение, финал «Ревизора».

Наконец она спросила:

— А кто вы такой?

Я ответил:

— Я — автор пьесы.

Зал несколько ожил — и я даже услышал легкий смешок. Ибо выглядел я тогда лет на шестнадцать, наверное. К тому же для солидности у меня росли какие-то прозрачные усы — вид был отвратительный.

— Вы — член партии? — спросила она грозно.

— Я — комсомолец.

По залу снова пронесся легкий смех. Они никогда не видели в этом зале драматургов-комсомольцев.

Тут она как-то сбилась. Я это почувствовал.

Она сказала:

— Сядьте. Мы дадим вам слово.

И предоставила слово своему заместителю.

Замминистра не был оригинален. Он сказал, что сейчас, когда среди несовершеннолетних такое количество абортов, в Театре имени Ленинского комсомола репетируется пьеса, где «шлюшка постоянно залезает в чужие постели»…

Тут он опрометчиво сделал паузу. Тотчас встал я и сказал:

— Там ничего этого нет. Вы просто не читали пьесу.

… И начался театр…

Екатерина Алексеевна (грозно):

— Сядьте! И немедленно!

Я сел.

Следующим выступал главный редактор газеты «Советская культура». Нельзя сказать, что и он захотел быть оригинальным. Он объявил, что теперь, когда количество абортов среди несовершеннолетних так велико, в это трудное для молодежи время, Театр имени Ленинского комсомола ставит пьесу про «шлюшку»…

Здесь я тотчас поднялся и сказал:

— Ничего этого в пьесе нет. Вы тоже не читали пьесу.

Она:

— Я поняла. Вы решили сорвать наше заседание. Идите и выступайте.

Я должен был умирать от страха… но я умирал от ярости! На меня с большим любопытством смотрел зал. Предстояло нечто

вроде корриды, где человек идет на быка, но без шпаги. Просто идет, и все.

Но я сумел сказать себе — никакой ярости! Ты должен, как твоя героиня, их всех любить. Они несчастные.

И я начал рассказывать. Я рассказывал правду, потому что я не писал пьесу про «шлюшку». Это была вечная история про молодого человека, который ведет ту обычную, веселую и легкую жизнь, которую во все времена вели и будут вести молодые люди. И которую люди пожилые будут именовать «распутством». Он вовлекает в эту жизнь случайную девушку и… и в нее влюбляется! И она тоже. История, тысячу раз рассказанная… и всегда новая. Но любовь — это обязательно пробуждение высокого, чистоты, это — бремя, страдание… Потому что, если этого всего нет, то это скорее следует назвать собачьей страстью, мощным сексуальным порывом… и прочим. Именно «прочим», но не любовью.

Потом министрами культуры перебывало много тухлых мужчин с тухлыми глазами. Их никогда нельзя было ни в чем переубедить. А вот она была женщиной. Прекрасной женщиной. В этом было все.

В этом, думаю, была и ее гибель.

Уже в начале моей длинной речи о любви она вся повернулась ко мне… Она слушала. И не просто слушала.

От напряжения я сразу охрип, и она подала мне воду.

— Не волнуйтесь, — говорила она нежно.

А я видел ее руки с рубцами от бритвы…

И когда я окончил, она долго молчала. Потом сказала:

— Как нам всем должно быть сейчас стыдно…

Я подумал, она скажет, «… что мы с вами не читали пьесу».

Она сделала паузу и сказала куда лучше:

— … Что мы с вами уже не умеем любить.

И далее была неумолима. Она вновь предоставила слово своему заместителю.

Замминистра рассказал, как важно для молодежи умение любить — особенно сейчас, когда такое количество абортов среди несовершеннолетних. Потому что любовь облагораживает молодежь, делает ее чище.

Затем она дала слово главному редактору «Советской культуры». Он тоже отметил, что умение любить облагораживает, и потому количество абортов среди несовершеннолетних после постановки Театра имени Ленинского комсомола сократится…

Я хорошо помнил слова маркиза де Кюстина: «Нигде в мире

нет такого количества вельможных рабов, как в России». И знаменитую фразу Чернышевского помнил: «Все рабы — снизу доверху». Все это я читал, но впервые увидел, как это наглядно демонстрировали.

Мы шли по улице со счастливейшим директором театра. Он сказал:

— Думаю, этак театров сто сейчас будут репетировать твою пьесу.

Я радостно согласился.

Но он ошибся. Их было 120.

По пьесе сняли фильм «Еще раз про любовь».

А потом моя Стюардесса перелетела через наши границы. Спектакль дружно ставили все «братские страны», и даже ФРГ.

За границу, даже в «братские страны», меня не выпустили, но мне переслали фотографии спектаклей. И я радовался, видя: Она — в Польше, Она — в ФРГ, Она — в Венгрии, Она — в Болгарии, Чехословакии, Румынии…

И вышла статья одного из самых модных тогда критиков Инны Вишневской в «Вечерней Москве». Текст звучал так: «Однажды Ермолова, Мартин Иден и драматург Эдвард Радзинский проснулись знаменитыми…»

Но газета напечатала: «известными».

С тех пор на десятилетия я остался «известным». Это и стало моим единственным титулом.

Все это время я ездил в Ленинград. Незадолго до этого пал Хрущев, и наступило столь частое на нашей любимой родине оледенение.

Квалификация держиморд в России всегда на высоте. Искусство хлебороба, столяра может исчезнуть. Но не умение «держать и не пущать». Оно — вечно.

В Ленинграде тотчас началось наступление на БДТ. В спектакле «Горе от ума» предложили снять эпиграф с пушкинскими словами: «Догадал же меня черт с душой и талантом родиться в России!»

Товстоногов согласился, чтобы спасти спектакль. Потом потребовали заменить Юрского, ибо его Чацкий своими монологами отсылал нас к современному «горю от ума». И Товстоногов опять согласился. Он все сделал ради спасения спектакля, который после этого фактически умер!

В это же время великий Гога готовил один из самых блестящих своих спектаклей. Это была пьеса Леонида Зорина

«Римская комедия», где каждое слово отсылало к родным цезарям и родной империи.

После генеральной репетиции спектакля устроили обсуждение — здесь же, в зале. Обсуждали представители общественности. Как и положено тогда, это были люди, которые отлично понимали в искусстве — знатный карусельщик с завода и прочие знатоки плюс послушные критики и чиновники, руководившие искусством. И все они уничтожали великолепный спектакль и учили первого режиссера Европы, как и что ему надо ставить. Короче, Товстоногову было предложено снять спектакль. И вот здесь у него было два пути. Первый — безумный: сыграть Георгия Товстоногова, кумира тогдашнего театрального мира, и отказаться. И второй — наш, обычный, то есть разумный: подумать о будущем своего театра, о том, что впереди еще много чего, и сыграть другого Товстоногова — лауреата Ленинской и Государственной премий. То есть остаться сидеть на коленях у власти и снять спектакль.

И он снял.

Но произошла беда. Трансляция из зала, где шло позорное побоище, была не выключена. В актерских уборных услышали обсуждение спектакля: как неуважительно разговаривали с великим режиссером, и как он уступил.

Мне кажется, именно с этого обсуждения — с этой капитуляции — что-то изменилось в жизни великого театра. И хотя у Товстоногова еще будут прекрасные спектакли, но… Но почему-то из театра начали уходить замечательные актеры — Смоктуновский, Доронина, Юрский. И вообще, что-то разладилось. И в игре актеров, и в репертуаре. Посмотрев как-то свой старый спектакль, великий Гога сделал беспощадные замечания актерам. Он сказал:

— Я не хотел бы пережить свой театр.

Он не пережил. Его театр оставался великим, когда он умер.

Все это я наблюдал. И решил написать об этом пьесу «Снимается кино». Здесь был наш каламбур: снимается кино (как процесс) и снимается, то есть запрещается. Герой — режиссер… Я решил тогда обозначить, что он немолод, и написал в ремарке: «ему уже 30 лет».

И вот в этом человеке живет Двойник. Как в американском фильме ужасов. Но это «наш Двойник» — внутренний редактор, а точнее — страх.

И этот страх превращает всю его жизнь в цепь очень благородных слов и не очень благородных поступков. Точнее — «наших поступков». Он все время уступает: редактору, уничтожая

лучшие сцены в фильме, который снимает; жене — отказываясь от девушки, которую любит… Но при этом очень мучается…

Был такой очаровательный анекдот.

Чем отличается интеллигентный человек от неинтеллигентного человека? Неинтеллигентный человек знает, что дважды два четыре, интеллигентный тоже знает, что дважды два четыре, но… нервничает.

Мой герой тоже интеллигентно нервничает, мучается. Но почему-то в результате его нервных мучений ломают себе шею другие, а он остается страдать, но в весьма комфортабельных условиях.

И вот эту пьесу я дал Эфросу.

Но он прочел ее совершенно иначе. Он придумал поставить совсем другую пьесу — об искре Божьей, которая не дает погибнуть художнику, о том, что «ты сам свой высший суд…». И как через все падения Художник идет к гармонии.

Эфрос обнажил все пространство сцены. Это было закулисье — неосвещенный гигантский съемочный павильон, где во тьме тонули предметы и люди.

В спектакле играл некий джаз — часть фиглярствующей киношной массовки. И в конце спектакля, как в «Мастере и Маргарите», где все фигляры превращаются в демонов, паясничающий джазист выходил на авансцену и начинал играть. И все преображалось. Это был тот вечный, спасительный зов божественной гармонии, который не дает погибнуть Художнику.

Пьесу бесконечно сдавали начальству. И потому, когда ее разрешили, о спектакле знала «вся Москва». И эта «вся Москва» рвалась на премьеру. С тех пор у меня не раз выходили спектакли, на которые очень трудно было попасть. Но такого не было никогда. Вокруг театра встали дружинники. Через служебный вход рвалась огромная толпа «театральной общественности». Толпа напирала, дружинники яростно отбивались. И мне подбили глаз, когда я пытался пройти через злополучный служебный вход — смотреть свою премьеру. Я сумел прорваться в театр только через главный подъезд. В вестибюле на вынесенной туда кушетке приходил в себя наш знаменитый писатель К.: прорывавшаяся в театр толпа ударила его об угол входной двери.

Конец эфросовского «Ленкома»

Как раз тогда Председатель КГБ Владимир Семичастный написал Брежневу большое письмо о состоянии идеологии в СССР.

Главный гэбэшник страны написал и о нашем спектакле:

«В Театре имени Ленинского комсомола идет спектакль драматурга Радзинского «Снимается кино». Это двусмысленная вещь, полная намеков и иносказаний о том, с какими трудностями сталкивается творческий работник в наших условиях, и по существу смыкается с идеями, охотно пропагандируемыми на Западе, об отсутствии творческих свобод в Советском Союзе, о необходимости борьбы за них. При этом отсутствие якобы «свободы» увязывается с нашим требованием партийности в искусстве».

Но в том то и был парадокс: все это действительно было в пьесе, но не в спектакле. Эфросу было неинтересно ставить о временном. Он ставил о вечном — о Художнике и Гармонии.

Письмо, как справедливо писал Александр Яковлев, опубликовавший его в книге «Сумерки», являлось фактически инструкцией для недавно вступившего на российский престол Брежнева.

В этом доносе Семичастного был целый абзац о вредном репертуаре Театра Ленинского комсомола, где вспомнили заодно и о «104 страницах про любовь». Так что разговор в инструкции-доносе шел, конечно же, не только о судьбе спектакля. Решалась судьба театра.

Но Эфрос, не желавший понимать наступавшего времени, продолжал слушать голос той Трубы. Он репетировал булгаковского «Мольера».

… В тот вечер шла брехтовская пьеса «Страх и отчаяние Третьей империи», когда в театре стало известно: Эфрос снят. На сцене играли фашистский марш. В репетиционном зале обсуждали «шаги» три руководителя театра: Юрий Любимов, Олег Ефремов и Анатолий Эфрос. Сидели и беспомощно говорили. Три истинных вождя тогдашнего театрального искусства. Три беспомощных вождя, ничем не могущие помочь друг другу.

А в это время за сценой действовали. Там собрались актеры. Составили письмо с протестом против снятия Эфроса. Кто-то отправлялся в Дубну, где на природе жили и творили представители научной интеллигенции, чтобы они подписали письмо против снятия Эфроса. Кто-то с тем же письмом поехал в Переделкино, где на природе жили и творили представители

литературы.

Представители научной интеллигенции подписали все. А представители литературы подписали далеко не все, говоря, порой, сакраментальную фразу, что «для Эфроса это снятие даже лучше».

И потом я много раз слышал эту загадочную фразу:

— Так для него будет лучше, если ему будет хуже. Хотя в том, что они говорили, был резон. Они хотели сказать, что он не может быть главным режиссером, потому что нельзя им быть у нас, если ты не умеешь исполнять любимый танец — шажок налево, шажок направо… Если не умеешь отвечать демагогией на демагогию и хамством на хамство.

Но он не только не умел. Он не хотел.

Трагическое ощущение мира — во всех спектаклях Эфроса. И его история — это история о Художнике, о Времени и об Убийстве.

В это время ему предложили стать очередным режиссером в Театре на Малой Бронной. И здесь, как и в случае с Товстоноговым, у него было два пути. Один (его так ждали те, кто его любил) — заупрямиться, отказаться. И думаю, тогда ему предложили бы что-нибудь получше. Он был слишком знаменит, чтобы власть не захотела разрядить обстановку. Но он… Он быстро согласился, поставив лишь одно условие — он приходит на Бронную со своими десятью актерами. И условие, конечно же, было принято.

Но это согласие Эфроса очень разочаровало.

И меня, в том числе. Я его тогда не очень понимал. Дело в том, что человек часто определяется тем, что у него можно отнять. Вот у этого вынь орденок из петлицы, и он — несчастный. Вот у этого — забери должность… А у Эфроса можно было отнять все, только оставить ему одно — возможность репетировать. Он очень точно написал: «Репетиция — любовь моя».

Наш другой знаменитый тогда режиссер Валентин Плучек ехал как-то с Эфросом в одном купе. И Плучек потом с юмором пересказывал их беседу.

Плучек: — Толя, чем вы сейчас занимаетесь?

— Я начал ставить пьесу.

— Подождите, но вы только что закончили другую?

Эфрос удивлено-озадаченно взглянул на него и спросил:

— А чем же еще заниматься?!

… И он пришел на Бронную. В вечно трудной судьбе этого театра будто осталось некое проклятие — кровь расстрелянных

артистов Еврейского театра, когда-то занимавшего это здание.

И туда, в Театр на Малой Бронной, я принес ему пьесу «Обольститель Колобашкин».

Ее сюжет как бы пародировал Фауста и Мефистофеля. Только всемогущий Мефистофель был похож в пьесе на вечно подвыпившего продувного командировочного. А Фауст был тоже «наш» — интеллигент, который жаждет смелости и еще больше боится ее. Но проклятый «Мефистофель» все время вовлекает этого несчастного «Фауста» в разные безумства.

А тот не хочет. Он уже понял: «Прожить жизнь — это как перейти улицу: сначала смотришь налево, а потом направо». И он в том возрасте, когда нужно только «направо». Он не хочет, но… все-таки исполняет опасные придумки «Мефистофеля» к собственному ужасу.

Спектакль был придуман озорно. Должен был быть занавес — точная копия мхатовского занавеса. Только вместо Чайки была огромная Моль. Занавес поднимался, и на сцене оказывался архив, где работал наш интеллигент. Это была пирамида из архивных ящиков, где буквы алфавита образовывали подозрительное сочетание «ёклмн». Теперь, когда ненормативная лексика стала нормативной, я ее ненавижу. Ибо мат, ругательство — это грех. Но тогда это было совсем другое. Это был протест. Против того условного лакированного языка, которым говорили на сцене. И в пьесе я разбросал много начальных строф непристойных частушек, причем некоторые «выражения» цитировались открыто. Так, например, знаменитые слова Хрущева, которые наш волюнтарист произнес в Кремле: «Государство вести — не мудями трясти».

… Ну а дальше все было по тогдашним правилам — сначала сняли хрущевскую цитату, потом поменяли занавес, и так далее…

В спектакле замечательно играл Валентин Гафт.

В этой книге я буду часто писать «замечательно играл». Ибо мне повезло: в моих пьесах играли великие актеры. И это была одна из самых блестящих его ролей. Он был трагичен и смешон, жалок и грандиозен.

Гафт долго не мог избавиться от этой роли. Уже прошло много времени, когда он начал периодически предлагать мне:

— А может быть, возобновим этот спектакль?

Я, конечно же, с энтузиазмом:

— Давай!

И он исчезал… Тогдашняя его жизнь — то есть кино плюс театр — захватывала его. Проходило время. И вдруг он звонил мне опять:

— Ты знаешь, я вчера вспоминал о пьесе, об эфросовском спектакле, давай мы его возобновим?

И я опять:

— Давай!!

Самое удивительное: однажды это случилось. Виктюк начал репетировать, но… Все быстро закончилось ничем.

Однако через какое-то время Валя опять мне позвонил, и наша телефонная игра, точнее, жизнь продолжилась. Хотя я (думаю, и он) — мы оба знали, что ничего не будет. Спектакль остался там — в Лете, частью эфросовской легенды. Ибо искусство театра сиюминутно.

Осталась ли пьеса? Или она сегодня — лишь «дождя отшумевшего капли»? Что делать, как мучительно кричал герой Леонида Андреева: «Ну почему то, что нравилось вчера, не нравится сегодня?»

Однако кроме «сегодня», есть еще «завтра».

«Птица, чтобы взлететь, должна стать гордой»

На мой взгляд, в Театре есть только одно Величество — это актер. Режиссер для меня — лишь Высочество.

Актеры — существа особые. Актер не подвластен нормальному суду.

Никогда не забуду разговор двух великих режиссеров:

— Что вы сейчас ставите?

— Ставлю «Мертвые души».

— Ох, как здорово, я прибегу смотреть. У вас, конечно, Чичикова играет этот замечательный Б.?

— Нет, Б. вообще не играет. Чичикова играет… — И назвал какого-то достаточно среднего актера.

— Но почему, почему не Б.?

— Видите ли, он очень плохой человек.

И тогда тот, второй (после паузы) спросил:

— А вы всерьез думаете, что они люди?

Да, они не люди, они — всё.! Они играют, меняясь ежедневно, эти фантастические хамелеоны — сегодня злодей, завтра жертва злодея; сегодня в пьесе любим, завтра — ненавидим. И я часто думал: с этой изменчивой, иногда больной психикой — как же им страшно читать дурные рецензии.

Когда писатель читает плохую рецензию о себе, ему легко не обратить на нее внимания. Он всегда может вспомнить, что имя первого профессионального критика было Калофан из Калофона, и был он знаменит тем, что критиковал Гомера. Вспомнить и улыбнуться. За письменным столом можно жить разумом.

Художники тоже насмешливо относятся к критике, тому их учит вся история живописи… Пикассо и Альберто Санчес проходили мимо какого-то дома. И Пикассо подошел к стене и с силой пнул ее каблуком. Отлетела штукатурка. И Пикассо сказал:

— Грош цена этому дому, как и грош цена искусству, которое не выдерживает пинков критики.

А у актеров все по-другому. Они живут только чувствами.

Есть точное определение состояния, которое должно быть перед выходом на сцену: «Птица, чтобы взлететь, должна стать гордой». Вот почему плохая рецензия порой убивает роль… Актер теряет полет.

Наш великий актер Борис Николаевич Ливанов, о котором я буду писать дальше, рассказал мне притчу — очередной великолепный ливановский вымысел.

Ливанов сказал:

— Знаете ли вы, как охотятся на льва в Африке? Охотятся с маленькими собачками. Стая маленьких уродцев берет след. Они не нападают. Они лают.

И лев не выдерживает — начинает уходить от этого нестерпимого, похожего на вой, лая. Как и положено льву, он уходит на вершину горы. Но собачки стаей без числа бегут за ним. Они по-прежнему лают, только лают. И, не дойдя до вершины горы, лев падает замертво. Отчего он умирает? От их уродства. От мерзкого вида маленькой пасти. От несовершенства озлобленной твари. От визгливого, позорящего, незатихающего лая.

Но я думаю — он умирает от несвободы от лающих.

«Несвобода от лающих» — причина ранней смерти многих великих актеров.

Да, актер — это Величество, но очень беспомощное Величество. Ибо он очень зависим. И от Высочества — режиссера, и от критики. И, наконец, от своего самого беспощадного повелителя — «Быстро стареют в страданиях для смерти рожденные люди…».

Парадокс: Актер живет, постигает мастерство, он достигает вершины. Теперь он может замечательно сыграть Ромео. Но не может — поздно… «Если бы молодость умела, если бы старость могла».

Время унесло несыгранные им роли. Время для Актера — могила несыгранных ролей.

Я никогда не писал так называемые бенефисные пьесы для актеров. Я писал для себя и только потом, когда пьесу заканчивал, начинал раздумывать о театре и актерах.

Но в это время из Большого драматического театра, из Ленинграда в Москву, во МХАТ, переехала Татьяна Васильевна Доронина.

И я решился написать пьесу специально для нее.

И не только потому, что наши судьбы стали тогда связаны. Она поистине замечательная актриса, и было безумно интересно для нее писать. Она была театральной легендой.

О Татьяне Дорониной

Все необычно в ее театральной судьбе с самого начала. Она приезжает в Москву поступать в театральное. И поступает. Без знакомств, без блата, без папы-мамы — актеров.

Да, она сумела доказать тогда прекраснейшую из истин: талант побеждает! Талант у нее был необычный. Но обычного аттестата зрелости у нее не было, ибо… Ибо поступившая в театральное, Татьяна Доронина училась тогда… в восьмом классе.

Естественно, по правилам она не могла быть принята. Но что такое правила для фантастического места, именуемого Театр? Правила — это радость учреждений. В слезах, но полная тайных надежд, стояла она перед директором знаменитого Училища МХАТ.

Но восторжествовали правила.

И вот самым медленным (потому что самым дешевым) поездом она возвращается в Ленинград. У нее было время обдумать свое поражение. Свое блистательное поражение.

И роль правил в жизни. Впрочем, это она, к счастью (к несчастью), не поймет никогда.

… Она опять — в Москве. Уже по правилам — с аттестатом. И вновь некое исступление: она подает бумаги во все театральные вузы столицы. И поступает. Во все! И сама выбирает. Не ее — а она! Свою судьбу. Судьба — это то самое Училище МХАТ, куда она уже поступила в восьмом классе!

Так сразу начинается ее легенда.

Легенда — о победительнице.

Мы опускаем, правда, несколько странную подробность: ее, блестяще закончившую мхатовское училище, не взяли во МХАТ! В театр, ради которого она шла в это училище! Но таинственные повороты лишь украшают легенду.

Зато дальше все в порядке — легенда торжествует!

Ленинград, Театр Ленинского комсомола. И сразу — главная роль: Женька Шульженко в пьесе Александра Володина «Фабричная девчонка». И сразу — успех! Взлет!

Женька Шульженко — любимая роль начинающих актрис того времени. Роль, которая открыла путь целому поколению новых актрис. Жажда правды, ненависть к ханжеству, которое было нормой жизни, — все, что они чувствовали, но не умели высказать, — они смогли прокричать словами володинской героини.

И было непонятно: роль рождала актрис или актрисы

рождали роль. И кто она, эта дебютантка, объявившаяся на буквально усыпанном тогда звездами ленинградском театральном небосводе…

Но вот ее приглашают в БДТ.

БДТ 60-х: великая труппа, великий режиссер, великие актеры. И все они вместе, и все они еще молоды.

И вот в такой труппе она сразу стала примой, сыграв первую роль!

Как и должно быть по правилам легенды!

Я видел ее Софью в грибоедовском «Горе от ума». Странную красавицу Софью… Но Доронина, пожалуй, впервые объяснила Софью. Она играла опасную, высокомерную красавицу. Высокомерие и своеволие — предельные, точнее, беспредельные. Своеволие, которое вырастает до размеров бунта! Доронина играла любовь к Молчалину — как торжество беспредельного «я хочу».

Молчалин — раб, слуга. Но «я хочу» — и полюблю ничтожного! Вопреки всем условностям света! Я так хочу!

Чацкий бунтует против общества и авторитетов, и Софья бунтует в своей любви против общества и авторитетов. Они оказываются сродни — Чацкий и Софья: оба беспощадно умны, оба саркастичны и злы. Оба слишком похожи, слишком велики, чтобы быть вместе. Это было бы излишним торжеством гармонии, жизнь редко допускает такие союзы.

Ее Софья была не просто открытием грибоедовской героини. После нее уже трудно было представить другую Софью.

Но в этой бунтующей Софье уже начинала мерещиться будущая Настасья Филипповна из «Идиота», которую она вскоре блистательно сыграет в БДТ.

Роли, роли… Шолоховская Лушка, чеховская Маша, Надя Резаева в пьесе Володина «Старшая сестра» — все театральные события!

И, наконец, Наташа из «104 страницы про любовь». Стюардесса — бессловесная, задыхающаяся в своем смешном сленге, прошедшая падения, разочарования и очарования… И Татьяна Доронина — с ее индивидуальностью. Как ей трудно было ее играть! И как она преобразила типичную московскую девочку в таинственную женщину… Волею случая она возникала в жизни такого милого, но такого обычного современного парня. Она играла то ли реальную женщину, то ли мечту. И, как всякая мечта, она должна была исчезнуть, рассыпаться в прах.

Смерть и любовь — ее тема.

Она должна была все время играть и репетировать. Репетировать и играть. Прекрасный, ненасытный голод Актрисы. Иногда она играла по 30 ролей в месяц. 30 главных ролей в БДТ!

Итак, ее триумф в БДТ, ее легенда!

В 60-е годы все, кто любил театр, знали о ее легендарных ролях, но… мало кто их видел. (Попробуйте попасть в БДТ!)

Ну а как же кино? Кино, которое столь охотно берет театральные знаменитости, вводит их в каждый дом, делает их лица частью жизни толпы!

Кино и Доронина. Опять легенда, которая сложилась именно в это время, в расцвете ее театрального успеха в БДТ.

«Доронину нельзя снимать» — печальный смысл этой легенды. И два ее варианта. Она слишком сильная индивидуальность, ее слишком «много» для кино. И второй: ее театральное величие погибает от соприкосновения с экраном. Как промокашка, экран растворяет ее талант.

Действительно, в это время она снималась у очень профессиональных режиссеров. И, на редкость, незаметно.

Что делать, ее хотели, как всегда, свести к правилам, а она была исключением… Правила не позволяли работать в кино, как в театре. Ее заставляли стать незаметной. И с гордостью заявляли: «Я снял новую Доронину, вы ее не узнаете».

Действительно, не узнавали. На экране одной замечательной театральной актрисой становилось меньше, но новая киноактриса не появлялась.

Она требовала какой-то другой режиссуры, с ней надо было изобретать что-то, или…

Новое не изобреталось, и оставалось «или».

Скромный кинорежиссер Георгий Натансон решился на это «или». Он позволил Дорониной быть на экране собою, то есть прекрасной театральной актрисой. Он взял две ее театральные роли в пьесах «Старшая сестра» и «Еще раз про любовь» — и очень тактично перенес на экран.

И пока все вокруг убедительно доказывали, почему Доронину нельзя снимать, он дал возможность миллионам встретиться с ней.

Начался доронинский кинобум. Продолжение театральной легенды.

Я был свидетелем этого бума — когда со всей страны ей приходили тысячи писем (их приходилось укладывать в мешки), когда девочек называли именами ее героинь, когда носили ее прическу и подражали ее голосу.

Доронина стала суперзвездой кино, так и не став, по мнению

многих кинокритиков, киноактрисой. Еще один поворот легенды.

Никто не попытался раскрыть феномен ее успеха в этих фильмах. Ибо критика знала правила: не хватавший звезд с неба режиссер и слишком театральная актриса не могут создать кино, заслуживающее серьезного разговора.

Случались и забавные истории. Критик З. весьма насмешливо написал в «Советском экране» о фильме «Еще раз про любовь». Нет, это не была разгромная статья, отнюдь! Это было хуже — вежливое пренебрежение. Но результат оказался удивительным: ярость зрителей! Посыпались письма, звонки в редакцию. Возмущение… или подберем другое слово — «активность зрителя» была столь велика, что журналу пришлось придумать специальную зрительскую конференцию для обсуждения фильма. И напечатать итоги обсуждения. Зрители на страницах журнала спорили о том, о чем должны были спорить критики.

Так она стала кинозвездой — явочным порядком, вне правил. А критике удалось с ней помириться (скорее, примириться) в «Трех тополях на Плющихе».

Кинорежиссер Татьяна Лиознова дала ей возможность остаться собой на экране, добавив (или убрав) чуть-чуть. Великое «чуть-чуть» искусства.

В «Трех тополях…» Дорониной не нужно было «играть» Нюру. Ее детство, ее родители — оттуда. Русская деревня. Она там — своя. И Нюра в фильме для всех «своя». Конечно, мы ее знаем, мы не раз ее встречали — такую добрую, такую простую, такую преданную… Но было в этой доброте и преданности нечто беспокоящее. Загадка была какая-то.

Зрители это чувствовали. И писали актрисе смешные письма. Одно из них:

«Мы много раз смотрели фильм, чтобы еще раз увидеть то место, где ваша героиня Нюра не может найти ключ от комнаты, чтобы выйти к шоферу Олегу Ефремову, который ждет ее во дворе. Вы знаете, мы почему-то каждый раз ждали и надеялись: вдруг в этот раз она найдет! И другие люди в зале даже подсказывали вашей Нюре, где этот ключ лежит!»

Милая наивность зрителей. Великая прозорливость зрителей.

Любовь-страсть — вечная тема доронинских героинь. Зрители понимали (точнее, чувствовали), что однажды Нюра все-таки найдет этот опасный ключ! И пропадай тогда пропадом безгрешная, размеренная, уютная жизнь-существование! В такой милой, такой доброй доронинской Нюре таилась лесковская леди Макбет.

И другая ее вечная тема — конфликт мечты и обыденности.

Вспомним сцену сватовства в фильме «Старшая сестра»: чинный вальс во время этого мещанского сватовства. Но вдруг в Наде Резаевой что-то взрывается. И уже ломая движения, сокрушая пластику вальса, начинает Надя-Доронина свой безумный танец. Она танцует страшно, на разрыв! Это танец-бунт, танец-освобождение. Страсть и свобода, талант и воля, которые так хотел убить в ней ее здравомыслящий дядя, рвутся наружу. Побеждают! Любовь как бунт и бунт как любовь — потаенный смысл доронинских героинь.

А потом была знаменитая «Мачеха»… И три победы в зрительском опросе «Советского экрана». Трижды Доронина объявляется зрителями самой популярной актрисой года. Но все эти кинопобеды будут потом.

А тогда она начала работать в Москве после своих ленинградских триумфов. В том самом МХАТе, в который когда-то ее не взяли.

И я написал для нее пьесу. Пьеса называлась «Чуть-чуть о женщине». Такая обычная история: она — одинокая женщина, роман на работе (совместная работа влечет к более тесному соавторству).

Она — Прекрасная женщина. Она страдает, разочаровывается, погибает от любви… чтобы воскреснуть и начать все вновь. Ее называют безумной, но счастье, которое она испытывает, никогда не дается разумным…

Есть изречения, которые так любят мужчины: «Женщина — отдых воина», другое — еще приятнее — великая индульгенция мужского эгоизма: «Всякая женщина счастлива тем счастьем, которое она приносит. Мужчина — только тем счастьем, которое он испытывает».

В этой пьесе был бунт. Бунт Женщины против этих истин.

Роль героини и должна была играть Доронина.

Я отдал эту пьесу во МХАТ.

МХАТ и «сердечная ненависть»

После Эфроса тогдашний МХАТ был для меня, конечно же, компромиссом. Я относился тогда к МХАТу как «к могилам почитаемых, но давно умерших родственников». Но все равно, в самом слове «МХАТ» есть вечный гипноз для драматурга. Так что на читку в старомодный МХАТ шел я со страхом и уважением.

Вошел и… потерялся. В зале собралось множество великих имен. Это были они — очень постаревшие герои «Театрального романа» Булгакова. Да и сам Михаил Афанасьевич, возможно, прятался под покрытом зеленым сукном столом.

Действующим лицам «Театрального романа» пьеса понравилась. Причем понравилась — всем.

Из МХАТа я вышел совершенно счастливый.

Шел по улице Горького, когда мне встретился известный тогда драматург, лауреат еще Сталинских премий некто Т.

Я поздоровался. Он оглядел меня опытным взглядом и усмехнулся.

— Как догадываюсь, из МХАТа идете?

— Да… в некотором роде…

— Пьеску, небось, читали?

Ответил невнятно — боялся сглазить.

— С большим успехом прочли, судя по физиономии?

— Кое-какой был..

— Но уже тревожитесь? Вы ведь наслышаны о весьма печальных отношениях между нашими прославленными артистами — о некоей сердечной ненависти их друг к другу?

Я снова промычал невнятное.

— Наслышаны, голубь… все мы о том наслышаны! Думаете, они хотят друг другу неприятностей? Чтобы ключи, допустим, от квартиры потерял? Или дача сгорела?.. — он как-то нежно улыбнулся и продолжил. — Так вот, мой друг… Пока вы не поймете, что хотят они друг другу только одного… смерти!., вы туда не ходите!

И, похохатывая, удалился.

Пьесу «Чуть-чуть о женщине» во МХАТе ставил Борис Александрович Львов-Анохин. Но для того чтобы спектакль был «истинно мхатовским» (а точнее, для того чтобы Львова-Анохина сразу не съели), был назначен руководитель постановки — народный артист СССР Борис Николаевич Ливанов.

Во главе МХАТа стояло тогда «художественное руководство». Ливанов был одним из трех руководителей.

Меня привели знакомиться. Нечто великолепное и огромное долго поднималось с кресла. Наконец распрямилась гигантская спина — высотой с кедр. Спина была увенчана совершенно лысой головой.

Он сказал:

— А в молодости я был весь в шерсти.

И захохотал оглушительно…

Борис Ливанов был гениальным артистом. Потрясающий чеховский Соленый, фантастический Чацкий и так далее… длинный список великих ролей. Любимец Станиславского. Один из немногих положительных героев булгаковского «Театрального романа». Ливанов потрясающе рисовал. Его беспощадные карикатуры на великих мхатовцев — лучшая иллюстрация к «Театральному роману».

Он гениально играл Ноздрева. Шулерские продувные глаза, бешеный темперамент. Однажды после премьеры «Мертвых душ» шел Ливанов по улице. Затормозила машина, из нее вышел Алексей Толстой, который сказал: «Боря, я тебя смотрел… ты великий Ноздрев. Как же ты гениально играешь себя!»

И Борис Николаевич ответил тотчас: «Как странно, Алеша, а я ведь думал, что играю тебя!»

Он все время острил. Ливановские остроты тотчас разлетались по Москве.

Однажды он сказал:

— Но лучшая шутка принадлежит все-таки Булгакову. Мы с Мишей играли в игру: кто придумает остроумнее. Однажды Миша ко мне подошел и говорит: «Боря, сегодня выиграл ты». И дает мне приз — двугривенный. Я вопросительно гляжу. И он объясняет: «Сегодня мне приснился сон. Я лежу мертвый, а ты ко мне подходишь и говоришь: «Ну и что? Був Гаков — нема Гаков»…»

Первый разговор с Ливановым:

— Как вам известно, у нас три части руководства.

И я все время хочу понять, какая часть — я… Уж не филейная ли? Пытаются, мой друг, превратить меня в ж… у. Но шалишь! Итак, я буду руководить постановкой. Что это значит? Это значит: друзья моих врагов — ваши враги.

И захохотал. Я не понял тогда, что это был грозный смех.

Вскоре звоню Ливанову. Спрашиваю обычное:

— Как дела?

Он отвечает:

— Как у ореха между дверьми…

И это было правдой. Уже на следующий же день после того, как Ливанов стал руководителем постановки, добрая половина знаменитых мхатовцев, тех, кто после читки так славили мою пьесу, стали ее врагами. Это были враги Ливанова. Но другая часть (не менее знаменитые и даже те, кто не был на читке) стали ее преданными друзьями. Излишне объяснять — они были сторонниками Ливанова.

Такова была все та же знаменитая «сердечная ненависть» мхатовцев друг к другу.

И уже вскоре директор МХАТа с постоянно печальными глазами (телец на заклание) сообщил, что ему позвонили из самой «Правды». В наш главный печатный орган пришло коллективное письмо, клеймившее вредную пьесу «Чуть-чуть о женщине» и подписанное множеством народных артистов. Но прошло немного времени, и в той же «Правде» лежало другое письмо с не менее знаменитыми фамилиями — уже за пьесу…

Страсти накалялись.

МХАТ на линии огня

Все это время я ходил на спектакли великого МХАТа. На сцене шли возобновления воистину бессмертных спектаклей, но… поставленных (увы!) много лет назад. В них играли все те же великие актеры. Но теперь совокупный возраст трех сестер в чеховской пьесе заставлял вспоминать даты из истории до отмены крепостного права. В «Ревизоре» Городничиху играла Ольга Николаевна Андровская. Эта обольстительная в прошлом «гранд-кокет» в весьма игривой мизансцене выбрасывала многолетние ноги, соблазняя Хлестакова…

На все это глядели главные зрители балкона — дети. Их привозили смотреть классику, но главное — заполнять мхатовский балкон.

Так вновь я встретился с юными зрителями, когда-то сгубившими «Мечту мою Индию!».

Как и положено, новое поколение оказалось куда опаснее своих старших братьев. Они изобрели увлекательнейшее и очень спортивное занятие. Во время спектаклей (которые казались им нестерпимо скучными) стреляли из рогаток в несчастных артистов.

Часть сцены перед оркестровой ямой была превращена в беспощадную линию огня… Вот Хлестаков опрометчиво приблизился к рампе — и тотчас, легонько взвизгнув, хватается за зад и стремительно удаляется в глубь сцены. Досталось и забывчивой Городничихе — и вот уже старая дама быстро семенит прочь от опасной рампы, держась за то же место. Счастливый шепот на балконе:

— Два — ноль в пользу «Спартака»!

А вот и Бобчинский с Добчинским получили свое. Согласно бессмертной мизансцене, придуманной то ли Немировичем то ли Станиславским тысячу лет назад, им следовало быть около ужасной рампы. И оказались несчастные на линии огня, и… уже опрометью несутся назад!

— А я их с оттяжечкой, — делится опытом маленький негодяй.

Постепенно все актеры оттеснены и держатся за нанесенные раны.

— Атас! — разносится веселый шепот.

Это вошел в темноту балкона посланный на помощь старый мхатовский капельдинер, украшенный драгоценным значком «Чайки» за выслугу лет. Но он прошел слишком далеко, оставив незащищенным зад. И тотчас его легкий вскрик — наказан за

ошибку!

Великий МХАТ, «начинавшийся с вешалки», заканчивался кошмарным балконом…

И «Комсомольская правда» опубликовала коллективное письмо, подписанное несчастными народными артистами. Оно призывало школьников не стрелять в них во время спектакля и уважать артистов и классику.

К сожалению — тщетно… Новое поколение выбирало рогатку!

Между тем приблизилась моя премьера. Доронина была невероятно популярна, и (к восторгу «ливановцев») у кассы филиала МХАТа (где должен был состояться спектакль) выстраивались столь оскорбительные для врагов очереди на премьеру.

Пожар разгорался. Враждующие группы уже не здоровались друг с другом. Письма недругов лежали в газетах. Но и друзья не отставали: «письма в редакцию» — это был популярный тогда жанр. И все эти весьма противоположные, но многочисленные послания достигли самого ЦК нашей славной Коммунистической партии.

Ситуация стала критической. Министерство культуры лихорадило от вышестоящих звонков и приказов успокоить славный коллектив — гордость страны.

Требовалось вмешательство «самой».

«Женщина» и смерть»

Екатерина Алексеевна Фурцева была в это время, кажется, в Венеции, где она должна была встретить Новый год. Встречать Новый год в Венеции для советских людей тогда звучало приблизительно, как встречать Новый год на Марсе.

Но вместо Нового года среди гондол, каналов и праздничной елки на площади Сан-Марко ей пришлось вернуться в самом конце декабря на прекрасную и очень заснеженную нашу родину. Нетрудно догадаться, что отозванная «с Марса» Екатерина Алексеевна прибыла в большом гневе на своих помощников, не справившихся со смутой.

Она сразу же оказалась в эпицентре мхатовских страстей. Ее тотчас посетили делегации великих артистов. Первая объясняла ей, как ужасна пьеса, а вторая (столь же страстно) — как она хороша.

И было объявлено: 30 декабря состоится Художественный совет, на который придет «Екатерина Великая».

Я приехал в театр, но, как обычно, опоздал. Это моя вечная беда — чем важнее заседание, тем больше вероятность: я на него опоздаю. И когда почти бегом подошел к служебному входу, увидел ужасающую картину: из театра вынесли носилки, покрытые белой простыней. Под простыней отчетливо проступало очертание лежавшего на носилках человека.

Оказалось, поднимаясь по лестнице на обсуждение, умер от разрыва сердца начальник Управления театров СССР.

Смерть чиновника… У него была семья, они его ждали, готовились к Новому году. А он не выдержал гнева «Екатерины Великой», которую заставили разбираться в том, в чем не сумел разобраться этот несчастный.

Театральная комедия закончилась человеческой трагедией.

Когда я пришел на обсуждение, бой был в разгаре.

Один перечень участников боя — история нашего театра. Василий Топорков, Борис Ливанов, Михаил Кедров, Виктор Станицын, Алла Тарасова, Павел Массальский, Анастасия Георгиевская, Ангелина Степанова, Алексей Грибов… Все эти бессмертные были здесь и бились друг с другом беспощадно! Не щадя старые сердца!

Покрывая великолепным голосом крики врагов, выступал Борис Николаевич Ливанов. Он как всегда мыслил космически. Он сказал, что теперь, когда наши представления о Вселенной

столь расширились, прежний театр обязан меняться, нам нужны молодые новые силы. «И не важно, что мы не все понимаем в этой пьесе. Это и хорошо! Нужны новые формы!»

А в это время артист, которого я так любил, — Грибов… маленький Грибов попытался толкнуть кулачком исполина Ливанова. Но Борис Николаевич огромной дланью величественно вернул его руку обратно и продолжил размышления о Вселенной.

В это время вошедшего меня наконец-то заметили, и раздался дружный крик врагов:

— Пусть он уходит к своему Эфросу!

— Это новая пьеса! — закричал в ответ кто-то из друзей.

— Пойду играть свой устаревший «Вишневый сад», — удачно парировала Алла Константиновна Тарасова.

Теперь все кричали одновременно. Но весь этот кошмар покрывал великолепный ливановский бас, продолжавший говорить о величии Вселенной.

Бедная Екатерина Алексеевна только всплескивала руками и умоляла:

— Родные мои! Вы видели, что случилось с человеком! Да плюньте вы на эту пьесу! Не стоит она ваших нервов! Берегите ваше драгоценное здоровье! Оно нужно нашей стране!

Но она уже поняла: ситуация страшная. Она не могла сказать ни «за», ни «против».

В это время бойцы подустали, и звуки сражения на какое-то мгновение стихли. И тогда…

Тогда она обвела глазами зал. Взор ее стал нежным, с поволокой. Она стала совершенно обольстительной.

И каким-то грудным голосом (можно представить, как она была обворожительна в иные моменты) сказала:

— Дорогие мои, любимые мои… вы мне доверяете?

На этот опасный вопрос требовался незамедлительный ответ.

— Да! — заторопилась Алла Константиновна Тарасова.

— Да! — дружно закричали вослед друзья и враги.

— Тогда я буду редактором этой пьесы, — сказала Екатерина Алексеевна. — Может быть, мне удастся помочь… Но мы с вами не можем вот так уничтожить труд актрисы, которая перешла к вам в театр. И главное — труд нашего замечательного Бориса Николаевича Ливанова. Мы просто не имеем права! — говорила она нежнейшим голосом. — Я отдаю театру свои выходные… Мы будем работать… Сразу после Нового года я жду вас, Борис Николаевич… автора пьесы и режиссера у меня в кабинете.

Бурные аплодисменты!

Они умели аплодировать начальству.

3 января я пришел в Министерство культуры. У кабинета «самой», около секретаря, сидел замминистра, несчастнейший человек, который все время находился под знаменитым прессингом «Екатерины Великой», — некто Владыкин.

Появился Ливанов, посмотрел на него и сказал:

— Владыкин живота моего, и вы здесь?

Из кабинета вышла помощница и спросила мое имя-отчество.

— Это для надгробных досок? — захохотал Ливанов.

Появился режиссер спектакля Львов-Анохин, и мы прошли в кабинет.

И началась работа над пьесой… Точнее, все сразу забыли про пьесу. Екатерина Алексеевна поучительно рассказывала и про свою влюбленность в Климента Ефремовича Ворошилова, и про то, как она была ткачихой, и как все они верили в победу коммунизма. Потом — про дружбу с Надей Леже, великий муж которой тоже верил в победу коммунизма, как и наши ткачихи. А вот его жена Надя верит уже не очень. Но с каждой встречей Екатерина Алексеевна убеждает ее все больше и больше.

Наконец она вспомнила про пьесу.

Посмотрела на меня и сказала:

— Вы знаете, вчера я смотрела во МХАТе пьесу… — она назвала чудовищный спектакль. — Но ведь можно же хорошо писать! Ну, напишите что-то подобное, хорошее… А сейчас давайте работать. У вас сколько картин в пьесе? Нужно увеличить хотя бы на одну, чтобы видна была наша работа… Ну, я не знаю… пусть она стоит перед зеркалом… и пудрится, — сказала она застенчиво, — или, что лучше, читает газету. Понимаете, в пьесе совсем нет связи с нашей сегодняшней жизнью, с нашими достижениями…

Но, посмотрев на мое лицо, сказала:

— Впрочем, это не обязательно. Но есть и обязательное. У вас есть сцена, где она лежит в кровати… с любовником! И это на сцене Московского художественного театра! Вы понимаете, что этого не может быть?!

Я все-таки спросил:

— Почему?

— Потому что этого не может быть никогда! Короче, этой картины не будет!

Наступила тишина.

— Но я не могу ее выбросить, там — интрига.

— Не можете? — она саркастически засмеялась. — Но мы, поверьте, сможем…

Поняв, что я разозлился и приготовился ответить, торопливо

вступил режиссер Борис Александрович Львов-Анохин. И он как-то умиротворяюще сказал:

— Екатерина Алексеевна, вы знаете, я придумал. Дело в том, что это очень поэтическая пьеса. Она скорее символическая, чем бытовая. Поэтому буквальность, правдоподобие тут излишни. И вообще, я предлагаю ставить всю пьесу так: некие артисты пришли на радио читать эту пьесу. У них в руках роли… и они их читают перед микрофоном… Но постепенно они как бы забывают о том, что это роли, и начинают жить текстом… Потом вновь возвращаются к ролям… Так что никакой кровати в спектакле не нужно. А текст весь остается.

— Браво! — зааплодировал Ливанов.

— Ну вот, — сказала Екатерина Алексеевна, — весь текст остается и эта ваша (насмешливо) — интрига.

Текст и вправду оставался, просто пьеса исчезала.

После этого она уговорила убрать название «Чуть-чуть о женщине» (в этом старикам-мхатовцам почему-то мерещилось неприличное)… И я опять согласился.

И пьеса стала называться «О Женщине».

Так что я до конца сыграл героя собственной пьесы «Снимается кино».

Что делать! Я очень хотел, чтобы Доронина сыграла — она замечательно репетировала.

И была премьера, где она действительно великолепно играла.

И я был счастлив.

Я подробно рассказываю об этой обычной театральной истории, ибо волею судеб она сыграла свою роль в истории нашего театра.

Именно тогда, в день обсуждения пьесы, вместе со смертью несчастного чиновника погибал, окончательно раскалывался старый МХАТ.

В книге о Борисе Николаевиче Ливанове есть воспоминания народного артиста Владлена Давыдова. Подобно Регистру в булгаковском «Мольере», Давыдов записывал жизнь, а точнее — агонию старого МХАТа.

И он справедливо написал, что именно после этого заседания мхатовские «старики» поняли, что им не победить Ливанова. Ибо он уже делал ставку на молодежь, на другой театр. И они решили его упредить.

И сделали это достаточно хитро. Они предложили в главные режиссеры «своего» молодого. Это был символ тогдашнего нового театра, руководитель «Современника» Олег Ефремов. И Фурцева,

очень уставшая от постоянных, нескончаемых битв могучих мхатовских армий, с радостью согласилась.

Как сострил тогда кто-то: «Старый МХАТ умер на «Женщине»…»

Олег Ефремов пришел создать новый МХАТ. Новый МХАТ, на мой взгляд, он не создал. Но старый великий «Современник» подкосил.

Именно тогда я придумал писать совсем другие пьесы.

История интеллигенции до Рождества Христова

… Театр имени Маяковского был в тот вечер переполнен. Еще бы — играли премьеру, которую не разрешали целых шесть лет!

Есть счастливое выражение администраторов: «Публика висела на люстрах». Действительно, партер, балкон, галерка — переполнены. Приставные стулья не спасали. Толпа контромарочников — студентов театральных вузов и просто людей, близких к театру — толпилась у входа в зал. Сажать было некуда. В ложах стояли. Хотя был май, в переполненном зале была страшная духота.

Но мне было не до духоты.

Я стоял на балконе и ждал его. Он появился, когда уже гасили свет — с пиджаком на руке, в старомодных подтяжках. Приблизился к третьему ряду, где сидели его гонители. И пошел мимо них к своему креслу.

Пьеса, которую играли в тот день, называлась «Беседы с Сократом».

Начал я ее писать весело. Я написал фарс. Мудрец Сократ, который, как известно, был урод, в моей пьесе был красавец. И непроходимо глуп. А Ксантиппа, жена Сократа, которая, по преданию, была красива, в пьесе была уродлива, но умна. И она придумала — заставила глупца Сократа молчать, чтобы сделать его мудрецом.

И постепенно все мудрые изречения афиняне начали приписывать молчальнику. В пьесе Сократ умирал от молчания и пьянства. Но глупое быдло — афинский народ, не могущий жить без героя, создавал легенду о суде и героической смерти философа.

Я прочел эту веселую пьесу очень известному тогда режиссеру. Он очень смеялся, мы договорились о читке в его театре и, счастливый, я пришел домой.

И в тот же вечер совершенно случайно (хотя случайности в жизни неслучайны) я просматривал «Круг чтения Льва Николаевича Толстого». И наткнулся… на речь Сократа в суде, старательно переписанную Толстым из Платона!

И когда я прочел эту речь, как мне стало стыдно за мой фарс о Сократе. В речи была такая высота души, такое страдание! И в ней была тема. Важнейшая для нашего времени: народ и философ.

Есть такое выражение, которое любят повторять демагоги: «Глас народа — глас Божий». Но в XX веке, когда великие народы истерически славили самые страшные диктатуры, когда погибали великие умы и уничтожались целые нации при радостном «одобрям-с» народов, это изречение звучало почти кощунством.

Так что история великого философа, которого убивает народ Афин за то, что он пытался учить его подлинной добродетели, заставляла вспомнить другой афоризм, куда более точный: «Глас народа и Христа распял».

Я решился написать пьесу о настоящем Сократе.

Есть выражение — «возвращение в Итаку». Одиссей после долгих странствий возвращается в Итаку, то есть возвращается к себе.

Я понял, что должен вернуться в Историю. Я должен вернуться к себе.

История гибели Сократа показалась мне особенно необходимой у нас в стране, где с первых дней большевистской власти началось гонение на Мысль. И поэтому таким важным было появление философа на нашей сцене. Я назвал эту пьесу «Беседы с Сократом», и это было правдой. Это были мои беседы с ним. И они были счастьем для меня. Я бежал в эти беседы от скудости мысли вокруг, от телевизора, который рассказывал «немножко про погоду, все остальное — про Брежнева», от всех этих картинок на экране и в газетах, заставлявших повторять слова поэта:

И каждый день приносит тупо,
Так что и вправду невтерпеж,
Фотографические группы
Одних свиноподобных рож.

«Ваш Сократ говорит не то!»

Пьесу о Сократе я отдал в Театр Маяковского. Театр этот тогда был на подъеме, его недавно возглавил знаменитый режиссер Андрей Гончаров.

Я прочел пьесу, ее радостно приняли, и Гончаров объявил начало репетиций. Репетировать Сократа он назначил актера, который недавно поступил в труппу, но уже тогда был известен — Армена Джигарханяна.

Правда, всех смущало, что он был слишком молод.

И никто не мог предположить, что в конце репетиций это опасение отпадет само собой. Ибо ему предстояло репетировать… шесть лет!!!

Вначале, как и было положено, пьесу отправили в Московское управление театров. И меня вызвали туда — к заместителю начальника М. (говорили, что на самом деле именно этот М. «правит бал» в управлении).

М. был весьма немолодым человеком. Он начал с загадочной фразы: «Как мы с вами понимаем — то, что понимаем мы, поймут и другие».

Я уставился на него. Он мне объяснил: кому-то может показаться, что я написал пьесу совсем не о суде над Сократом, а о суде (не так давно состоявшимся) над писателями Андреем Синявским и Юлием Даниэлем. Это сравнение Сократа с Синявским и Даниэлем показалось мне несколько вольным. Я возразил, что написал пьесу все-таки о Сократе. И если она кому-то что-то будет напоминать, то это вполне понятно. Ибо пророков и мыслителей преследовали до Сократа, преследовали после Сократа и будут преследовать всегда. Именно поэтому в Евангелии мы читаем вечное: «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе!»

В ответ он только вздохнул и прошелся по кабинету.

После чего как-то очень добродушно сказал: «Поверьте, ваша пьеса мне не просто нравится. Нет! Я люблю вашу пьесу. Я люблю ее, как любят красивого ребенка, в глазах которого тлен. Понимаете? Вот видите эту полочку?» И он показал на застекленную полочку на стене. «На этой полочке стоят, поверьте, замечательные сочинения, которые никогда, однако, не увидят свет. Здесь есть и пьесы Булгакова, здесь есть и Эрдман, здесь есть и западные классики. Вот Олби написал, поверьте, отличную пьесу. Но ее перевод уже стоит навсегда на этой моей полочке. Я очень не хочу, чтобы ваша пьеска там тоже стояла».

— А что же делать?

— Ждать. Ждать, пока острота момента минет. Давайте ждать. «Годить» — как призывал наш классик. Уметь «годить» в России очень важно. Иногда важнее, чем уметь писать.

И мы стали с ним «годить». Правда, скоро пришлось мне «годить» без него. Он умер. Но у меня появился другой редактор, и «годили» мы уже с ним. А театр все репетировал. Правда, наше «годить» дало неожиданные результаты. Постепенно начали забывать про дело Синявского и Даниэля, но… Но началась история с гонением Солженицына, и пьеса тотчас стала похожей на его историю.

В это время на Западе кто-то назвал Солженицына «оводом», и мой новый редактор в ужасе процитировал мне текст Сократа из пьесы: «Я жил среди вас, как овод, который пристает к коню, когда-то благородному, но очень обленившемуся коню. Это опасное занятие беспокоит тучное животное, потому что конь, однажды проснувшись, ударом хвоста может убить надоедливого овода. Не делайте так… Другого овода, поверьте, вы не скоро найдете…»

Потом Солженицына изгнали из страны, и опять бедный Сократ опростоволосился. Он говорил на суде: «Какое наказание вы назначите мне за мою жизнь? Вы можете изгнать меня, но если вы, мои сограждане, не вынесли моих поучений об истине, почему вы думаете, их вынесут другие?»

Потом в Москве начались Олимпийские игры, где мы побеждали. Но мой Сократ умудрился опять сказать не то.

Он говорил: «Какое наказание вы назначите мне за мою жизнь? Вы можете кормить меня бесплатными обедами, как кормите вы победителей на Олимпийских играх. Но те, кто побеждают в беге колесниц, дают вам мнимое наслаждение. А я давал — подлинное. Они повара, которые лезут к вам с вредными, но вкусными яствами… Но как часто, афиняне, мы предпочитаем такого повара суровой истине искусства врача».

… А потом настало время несчастной пьесе «годить» потому, что история Сократа стала удручающе похожа на историю академика Сахарова.

… Прошло шесть лет, я все «годил», несчастный Сократ все «не то» говорил, а Джигарханян все репетировал.

Было ясно, если дело пойдет так дальше, Джигарханяну должно репетировать, пока он не сравняется годами с семидесятилетним Сократом. В декорациях, которые были построены для «Сократа», давно игрались другие спектакли.

Но есть замечательное выражение Талейрана о чиновниках: «Чем меньше рвения, тем больше пользы». И вот появился, наконец, равнодушный чиновник, который решил избавиться от этой пьесы, от этих постоянных нажимов театра. И он удачно сумел забросить ее на лучезарно далекие вершины.

Вскоре меня срочно вызвали в Управление театрами. Меня принял сам начальник управления. Взгляд его был полон благоговения, и в руках у него был экземпляр моей пьесы. Чиновник держал его, как держат драгоценную вещь. Он сказал: «Поздравляю вас. Пьесу разрешили ставить. Но с важными исправлениями». Он почтительно открыл передо мной экземпляр.

— Вы видите пометки?

Я увидел. Они были сделаны по-разному — одни прямо на моем тексте, другие на полях. Он сказал:

— Вот эти, на полях, — это наши предложения… Здесь вы можете, конечно, дискуссировать со мной, хотя, думаю, этого делать не надо… А вот вычеркивания на вашем тексте красным карандашом обсуждать не нужно. Их нужно выполнять. Вы поняли, чьи это пометки?

Я не понял.

— Михаила Андреевича, — сказал он очень тихо.

Нет, не надо было спрашивать, кто такой Михаил Андреевич. Михаила Андреевича знала вся страна.

Это был — Михаил Андреевич Суслов, главный идеолог страны.

И второй человек в государстве занимался редактурой какой-то пьесы! Каким диким мне показалось это тогда! Но я был не прав. Это не было дико. Это вытекало из сущности режима. При тоталитарном правлении, при автократии Власть воспринимает литературу как свое задание. У литератора не может быть личных мыслей. Он должен выражать интересы государства, о которых Власть осведомлена лучше Художника. Николай I занимался всей литературой — не только сочинениями Пушкина. И Сталин заботливо читал каждое сочинение, выходившее в крупных издательствах. Это была его литература. Литература его государства. И Суслов, главный идеолог страны, делал то же.

Сократ на сцене и в зале

И вот наступил день премьеры.

Я подумал, мне не разрешали пьесу из-за Сахарова. Они считали его Сократом. Что ж, в этом была логика. А что, если я приглашу его на премьеру?!

Это был пик кампании против Андрея Сахарова. В газетах печатались возмущенные письма видных представителей интеллигенции. Я понимал, что действую не очень хорошо — ибо, скорее всего, разгорится скандал и последуют жесткие меры к спектаклю, которого я, актеры, театр ждали целых шесть лет, и, наконец, к руководству театра… Но я не смог удержаться! Сократ на сцене, и другой Сократ в зале! — это была еще одна пьеса. И какая! Я переслал билеты на премьеру Сахарову.

На премьеру явились они. И в большом количестве. Они редко ходили на спектакли, которые легко разрешались, и которые они должны были бы любить. Как говорилось в той же пьесе о Сократе: «Греки, как женщины, их тянет к запретному»… А тут — шесть лет не разрешали. В тот день в зале были: министр финансов с семьей, министр внутренних дел, глава Гостелерадио Сергей Лапин и сам генеральный прокурор… И мои места, которые я передал Сахарову, оказались в их третьем ряду! Он должен был сидеть среди них. Тех, кто были в первых рядах его гонителей!

Итак, перед появлением Сократа на сцене в зале готовилась вторая пьеса. Назовем ее «Явление Сократа среди преследователей-афинян». И я, благодарный зритель этой пьесы, поднялся на балкон и стал ждать.

Итак, уже гасили свет в зале, когда появился он. Тогда его мало кто знал в лицо. Но они знали. Он подошел к третьему ряду и пошел на свое место — мимо них.

Я стоял на балконе и ждал — мучительно ждал, что же сейчас будет? Какая получится эта вторая пьеса?

Я думал: вряд ли они демонстративно уйдут. Скорее всего, презрительно его не заметят.

Но ничего подобного! К моему изумлению, они вскакивали с мест, приветственно тянули к нему руки — Андрей Дмитриевич, здравствуйте! — Андрей Дмитриевич!.. Андрей Дмитриевич!!! И он всем им отвечал. Сплошные рукопожатия! ВТОРАЯ пьеса оказалось удивительной!

Они, видимо, хотели продемонстрировать перед семьями свою независимость. На самом же деле они демонстрировали

ханжество и ложь, которые царили вокруг. Они демонстрировали неуважение к собственным решениям. Именно тогда я понял: такое безнаказанно не проходит. Власть, которая не уважает самое себя, она отнюдь не вечная египетская пирамида, как я полагал прежде. И она совсем не навечно. И, возможно, над ней, как над дворцом вавилонского царя, уже горят те губительные слова: «Мене, мене, текел, фарес»[1].

Я вернулся домой и в дневнике написал цитату из Евангелия: «И пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот, и он упал, и было падение его великое».

Тогда же, в ожидании будущего Великого падения, я решил поторопиться.

Я давно хотел заняться таинственной тогда историей гибели царской семьи. Взял в Театре Маяковского официальную бумагу. Театр просил допустить меня в архив и в специальный фонд Библиотеки им. В.И. Ленина для работы над документами и книгами о расстреле Романовых.

Так я начал писать биографию Николая II.

Сотрудница архива принесла мне дневники, которые попали в архив из последнего дома царской семьи — Ипатьевского дома. Страницы царского дневника буквально слиплись — их редко тревожили.

И сотрудница спросила:

— Зачем вам это нужно? Печатать это все равно нельзя.

Но я уже знал: непременно напечатаю.

И повторял про себя: «И пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот, и он упал, и было падение его великое».

Интеллигенция до Рождества Христова (продолжение темы)

Итак, «Сократ» вышел. Тогда же я понял, что нужна вторая пьеса. Сократ — символ философии, но был в античные времена и другой символ философии, очень загадочный — Сенека. Наверное, никто не написал столько великих афоризмов о нравственности, о праведной жизни… И этот радетель нравственности и морали умудрился быть не только воспитателем, но и главой правительства величайшего убийцы Нерона… Символ мудрости и морали долгое время был рядом с символом убийств и насилия. Это казалось таким загадочным великому писателю в XVIII веке. Но в моем XX веке это представлялось абсолютно нормальным, даже обычным!

Весь XX век знаменитые интеллектуалы сотрудничали с самыми страшными режимами и находили себе те же оправдания, которые за две тысячи лет до них придумал Сенека: «Лучше рядом с кровавым деспотом буду я, чем кто-то такой же страшный, как он… Может быть, я сумею его изменить!»

Это было самооправданием Сенеки, когда он покрывал убийства Нерона… не понимая, что каждый компромисс неотвратимо приближает его к собственной гибели. Ибо тоталитарная власть не терпит Мысли.

Мысль — ее главный враг.

И, как интеллектуалы в XX веке, отчаявшись изменить державного Палача, Сенека пытается убежать в отставку. Он провозгласил: «Кто борется с обстоятельствами, тот становится их рабом». Он мечтает, чтобы Нерон его забыл. Но у его воспитанника хорошая память. И разрешает он лишь выбор — служить ему или умереть.

Истина статистиков

В этой пьесе я часто цитировал подлинные слова Сенеки о тогдашней римской жизни. Но как удивительно знакомы эти слова! Это все те же нынешние возмущенные причитания о жизни в большом городе, о дурной экологии.

«Посмотрите на Тибр. Там же плавает невесть что… А Рим? Там же дышать нельзя. Все пропитано дымом кухонь… А шум!! Сколько рук здесь стучит по меди, сколько глоток орет во все тяжкие». И так далее!

А суровые обличения нравов модных римских курортов?! «Ночью меня будят крики с озера — там до утра раздаются визг женщин и похабные крики мужчин. Да, наши замужние Пенелопы недолго носят на курорте в Байях свои пояса верности».

И этот его восторг по поводу технических достижений века! Он пишет о том, как «ужасно жили наши прадеды и деды». Они умирали от холода. «А теперь в домах наших по трубам течет теплая вода, и в доме зимой так же тепло, как летом на улице»… А изобретение стенографии! Оно кажется Сенеке чудом, таким же глобальным переворотом, как нам — Интернет. Он не устает восторгаться эпохальным достижением: ведь наконец-то руки смогут поспевать за проворством языка! И теперь речи мудрых на Форуме останутся запечатленными навечно.

Далекий голос Сенеки, оставшийся в его письмах, твердит нам банальную мысль: люди всего лишь переодевались. Менялись времена, но не менялись пороки. И с течением времени холмик человеческой нравственности оставался прежним, жалким; росла лишь вавилонская башня новых технологий. И стрела христианства улетела безнадежно далеко от топчущегося на месте языческого человечества. И оттого все искания светлого будущего, все мудрствования оборачивались колючей проволокой лагерей. И все революции кончались фразой, произнесенной тысячи лет назад в Древнем Египте: «Колесо повернулось — те, кто были внизу, оказались наверху». Всего лишь.

Неизменной осталась только истина статистиков — «из каждых ста человек умирает ровно сто».

Слова, которые любил повторять Бернард Шоу.

Но я не хотел, чтобы все эти извечные размышления стали главным в спектакле. Я не хотел, чтобы это была история о Нероне и Сенеке. Это должен был быть ТЕАТР времен Нерона и Сенеки. Ибо помешанный на лицедействе Нерон превращает в театральный фарс всю римскую жизнь. Проститутка объявлена

символом целомудрия, мальчик объявлен девочкой, чтобы Нерон смог на нем… то есть на «ней»… жениться. Римский аристократ-сенатор объявлен породистым жеребцом. И за все это покорно голосует символ народовластия — римский сенат. А внизу, в подземелье, пируют гладиаторы, которые завтра погибнут на арене. Но сегодня, в продолжение театра, они объявлены на одну ночь царями, и там, в подземелье, идет непре-кращающаяся оргия.

У этого театра есть режиссер — Нерон.

И в этом театре смерти он и решает поставить пьесу о жизни. О жизни двоих — его и Сенеки. Готовый играть себя, он заставляет и моралиста Сенеку играть самого себя.

Вот об этом и была эта пьеса.

К сожалению, я не мог отдать Эфросу ни «Сократа», ни «Нерона».

Все эти годы Эфрос мучительно выживал.

Доходило до анекдотов. Он поставил «Ромео и Джульетту». Спектакль был признан «излишне пессимистическим». На заверения самого Шекспира: «Нет повести печальнее на свете…», — ответ был обычный: «Только не надо демагогии!»

Социалистическое искусство хотело быть радостным.

Эфрос поставил замечательные «Три сестры». После чего с трибуны партийного съезда актриса МХАТ, народная артистка С., как бы от имени театра Чехова, обличила вредный спектакль.

Я не собирался осложнять ему жизнь. Я отдал обе пьесы Гончарову — в Театр Маяковского.

И Нерона, как и Сократа, играл Джигарханян. Армен был великолепным Сократом. Все-таки мудрость — дитя Востока.

Что же касается Нерона… Гончаров правильно угадал. Конечно же, Джигарханян рожден играть диктаторов. Но Джигарханян — восточный диктатор. Восточный диктатор — повелитель медлительный, величественный и кровавый. В нем — тайна, сдержанность барса перед прыжком. И когда он играл Нерона, вспоминались слова о Сталине: «Горе тому, кто станет жертвой столь медленных челюстей».

Я понимал мысль Гончарова — он отсылал зрителя к Сталину. Но мне она казалось сомнительной. Ибо Нерон — это западный диктатор. Мистик, декадент, неистовый неврастеник… Это Гитлер, не Сталин.

Я уверен, что Джигарханяну надо было играть Сенеку. Это была бы его великая роль. И тогда история двух философов, так по-разному живших и все-таки одинаково погибших от

насилия, — стала бы куда яснее.

Мысль всегда наказуема — толпой или диктатором.

Турбаза в монастыре

На один из премьерных спектаклей «Бесед с Сократом» Гончаров пригласил Эфроса. У них были прекрасные отношения. Гончаров всегда замечательно говорил о нем.

Эфрос посмотрел спектакль. Спектакль в тот день, как обычно, имел успех. После спектакля именитые приглашенные стайкой потянулись поздравлять — в весьма гостеприимный кабинет Гончарова.

Эфрос тоже пошел поздравить… но не смог.

Он стоял в стороне со страдальческим лицом. Он очень хотел сказать: «Понравилось». Но… так и не открыл рта. Для него пафос гончаровского спектакля был невыносим.

Придя домой, он мне позвонил. Он яростно ругал спектакль: «Так надо ставить тысячелетнего Еврипида! Точнее, и его не надо так ставить! Это — опера!»

И одновременно, воистину, очень мучался, не обиделся ли Гончаров на его молчание. После чего тотчас рассказал свой спектакль:

— Понимаете, в Афинах холодная зима… Ветер… Все в теплых хитонах… И их норовит поймать у портика храма полузамерзший, в рваном хитоне маленький старичок… И торопливо… боясь, что, как обычно, они убегут от него… начинает приставать к ним со своими поучениями-монологами, ежась от пронзительного холодного ветра…

Все это было удивительно интересным. И с тех пор, даже отдавая пьесу в другой театр, я обязательно давал ее ему прочесть.

Желание вернуться к Эфросу? Конечно, не покидало. Не покидало и ощущение, что желание — тщетное. Слишком, повторюсь, нелегкая была у него ситуация.

И следующая пьеса, которую я написал, вряд ли бы ее облегчила.

Пьеса называлась «Турбаза». Место действия показалось мне символическим. Древний монастырь. После революции он стал тюрьмой, во время войны стал крепостью, а сейчас — турбазой. Осталось старинное кладбище с гранитными памятниками. На одном из них — знаменитая надпись, скопированная из петербургского Некрополя:

Прохожий, бодрыми шагами
И я ходил здесь меж гробами,

Читая надписи вокруг,
Как ты мою теперь читаешь.
Намек ты этот понимаешь?
Так до свиданья, друг.

Но, чтобы не пугать туристов, монастырское кладбище уничтожили — его превратили в волейбольную площадку. Крест со знаменитого когда-то храма сдали в «Утильсырье» — в фонд помощи «героическому народу Вьетнама, сражающемуся с американскими агрессорами». В братском корпусе монастыря — общежитие ткачих местной ткацкой фабрики. И главную достопримечательность, часовню Голгофу, закрывают на ремонт, чтобы оборудовать в ней склад.

… На турбазу приезжает группа интеллигенции. Узнав про ремонт часовни, они постоянно и нудно острят:

— Голгофа у нас в путевках… Хотим на Голгофу — и все… И вообще, членов творческих союзов на Голгофу вне очереди…

В центре пьесы писатель. У него почти нет реплик. Наиболее частая — тютчевская цитата: «Рабы, влачащие оковы, высоких песен не поют».

И все, что происходит в пьесе, на самом деле это всего лишь роман, который сочиняет этот писатель.

Пьесу я отдал театру, который назывался тогда «образцовым». Это был любимый театр московской власти — Театр имени Моссовета, возглавляемый Юрием Александровичем Завадским, народным артистом, лауреатом всех возможных и невозможных премий. Ленинскую премию имел, и, конечно же, Гертрудой не обошли (так именовали титул — Герой Социалистического Труда).

Завадский прочел пьесу. Она ему понравилась. Он позвонил мне и сказал, что будет ставить сам, правда, с каким-нибудь молодым режиссером-помощником.

И решив судьбу пьесы, я дал ее Эфросу — почитать.

Ночью он позвонил мне и долго ругал пьесу. Он говорил: «Вы понимаете, это все трудно… С одной стороны, — нормальное действие… Но оказывается: перед нами вымысел — роман, придуманный писателем… Оказывается, младший брат писателя — это не просто младший брат.

Это сам писатель, только уже в его романе. Там все запутано… И вообще, вся ваша символика мне ненавистна. Вы понимаете, она — барокко, завитки. Классики писали прямо. Вот Мольер — там сквозное действие. Действие!» Потом он помолчал

и сказал: «Я придумал такое распределение ролей…»

И начался удивительный разговор.

Я: «Как распределение?»

Он: «Да… В пьесе что-то есть… Сама ткань очень забавна: монастырь, турбаза, это мне понравилось. Я сейчас думаю, кто может сыграть писателя?»

Я: «Пьеса вообще-то в театре Моссовета».

Это на него не произвело никакого впечатления.

«Тем лучше, — сказал он как-то легкомысленно. — Я там ставил не так давно. Там очень хорошие актеры для этой пьесы. Плятт, конечно же, сыграет критика, девицу, думаю, Неёлова… И я уверен: Завадский обрадуется. Вы поговорите с ним. Он же не может это ставить. И вообще, никто, кроме меня, не сможет поставить вашу ужасную… чудовищную пьесу».

И, засмеявшись, повесил трубку.

Как большинство писателей, я был занят собой. И я пропустил, что в это время Эфрос с огромным успехом поставил в том же Театре Моссовета спектакль «Дальше тишина», с Ростиславом Пляттом и Фаиной Раневской. Это был один из немногих его спектаклей, который великолепно приняли публика (что было обычно) и начальство (что было необычно).

Итак, мне надо было идти к Завадскому. И объяснить ему не самое простое: пьеса, которую он решил поставить… хорошо бы эту пьесу поставил другой! Впрочем, идти к нему в это время было невероятно интересно. И, отнюдь, не из-за моей пьесы.

Пощечина из гроба

В эти дни в журнале «Новый мир» была впервые напечатана «Повесть о Сонечке» Марины Цветаевой. И телефоны в Москве были буквально раскалены. Интеллигентные люди, которые тогда имели привычку обязательно читать «Новый мир», звонили друг другу…

Помню, как я читал повесть — пугающее извержение любви, казавшееся столь странным в 70-х — в пуританское, торжественно-глухое время. И все вспоминал, как в чьих-то мемуарах прочел забавное: Цветаева (тогда еще для всех — Марина, ей было шестнадцать лет) лежала в Коктебеле на июльском раскаленном пляже. В те допотопные времена на коктебельском пляже часто находили камни-сердолики с тайным розовато-голубым огнем… И Марина кокетливо сказала коктебельскому гуру — поэту Волошину:

— Я полюблю того, кто принесет мне самый прекрасный камень.

— О нет, все будет иначе, девочка, — печально ответил Волошин. — Ты сначала его полюбишь, потом он принесет тебе булыжник, вложит его тебе в руку, и ты скажешь: «Какой прекрасный камень!»

Это стало странным эпиграфом к жизни Марины.

Ее любовь пугала. Она заблудилась в нашем опасном, кровавом, но пресном столетии. В «Повести о Сонечке» есть очаровательная фраза: «Как хорошо было жить в XVIII веке, когда женщины думали не об идеях, а о поцелуях. Когда они умели плакать от страсти».

И далее — восхитительное описание плача женщины, плача — священного обряда: глаза-виноградины блестят слезами, они излучают такой жар, что слезы эти не успевают вылиться из глаз. Сила страсти столь пламенна, что слезы иссыхают уже в глазах-виноградинах…

И, исчерпав все возможности описать этот плач, Марина заключает: «Она плакала по-моцартовски».

Божественность Плача Женщины… Божественность Женщины… «Повесть о Сонечке» — мечта о Галантном веке:

> Плащ Казановы, плащ Лозэна,
> Антуанетты домино…

Но телефонные звонки, которыми обменивались в те дни,

были связаны, увы, не с великолепием повести.

В повести была заключена сенсация. Точнее сказать — скандал. Дело в том, что персонажи, описанные Мариной, существовали в действительности.

И в то время один из них еще жил.

Сюжет повести: любовь героини к некоему Юрочке, актеру и режиссеру. Любовь безумная — любовь из стихов Марины.

Героиней повести была Сонечка Голлидэй, маленькая актриска из вахтанговской студии. Она давно умерла, канула в Лету, но осталась навсегда в Маринином повествовании — неземная принцесса, описанная со страстью — почти подозрительной страстью.

Что же касается Юрочки — предмета Сонечкиной любви, — тут цветаевский сарказм и ярость. И тоже — подозрительные.

Красавец Юрочка… Марина пишет об «ангельском подобии», о его росте — «нечеловеческом», о бесконечном торсе, увенчанном божественной античной головой… О фантастическом хороводе женщин вокруг их бога — Юрочки… Как все они (вместе с Сонечкой) стремятся проникнуть в его сердце… Тщетно!

— Юрочка у нас никого не любит, — говорит его старая няня. — И отродясь никого не любил, кроме сестры Верочки, да меня, няньки…

(— И себя в зеркале, — зло добавляет Марина.)

— Прохладный он у нас, — ласково говорит нянечка.

Умерла Марина, умерла Сонечка. Но этот «прохладный Юрочка» продолжал жить! Более того, его имя было известно всей Москве и всей стране.

Сколько театральных легенд было вокруг этого имени! Во всех книгах по истории театра вы прочтете, как блистательно он играл графа Альмавиву в «Женитьбе Фигаро». А какой он был Калаф в легендарной «Турандот»! Как неправдоподобно хорош!

Но все это прошло. Давным-давно прошло… А сейчас Юрочка был величественным патриархом, главным режиссером Театра имени Моссовета Юрием Александровичем Завадским, к которому я в тот поздний вечер шел — поговорить о судьбе пьесы «Турбаза».

Шел я к нему с понятным писательским садизмом — посмотреть, как чувствует себя старый баловень судьбы, которому дала пощечину из-за гроба истлевшая женская рука.

Я пришел в тот поздний час — около двенадцати ночи, — когда все нормальные люди спят, но люди этого круга только начинают жить. Как я уже писал — любимый час нашей тогдашней интеллигенции.

Он сам открыл мне дверь — очередная нянечка давно спала. Как он был хорош в проеме двери — все то же «ангельское подобие»! И хотя он был уже совсем стариком, у него была абсолютно молодая, даже какая-то детская кожа. И величественная, совершенно голая голова римского сенатора…

Он провел меня в комнату. Мы сели, и я сразу увидел на столе «Новый мир». Он оценил мой взгляд, после чего я заговорил о пьесе. Он невероятно легко и, как мне показалось, с радостью сказал: «Что ж, я согласен на Толю, мы все его очень любим». Я хотел узнать его мысли о распределении ролей, но уже через три минуты понял: ему скучно. Его занимало совсем другое — журнальчик на столе. … И теперь мы оба не отрывали взгляд от журнала.

И он вдруг спросил:

— Вы давно читали «Евгения Онегина»?

Я гордо ответил, что знаю «Онегина» наизусть, отец заставлял меня каждый день учить 14 строк из поэмы.

— Ах, — воскликнул он, — какая удача! Вы знаете его наизусть — и я тоже! Мне на днях предложили прочесть его на радио… Хотите, поиграем? Возьмем нечто малоизвестное из «Евгения Онегина»… ну, скажем, путешествие Онегина в Одессу. Вы и его знаете наизусть? Великолепно! Тогда давайте читать на два голоса. Я начну, а вы будете продолжать. А можно и наоборот — вы начинайте.

Я начал:

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,
Но он пристрастными глазами
В то время на нее взирал.
Приехав, он прямым поэтом
Пошел бродить с своим лорнетом
Один над морем — и потом
Очаровательным пером
Сады одесские прославил…
— Стоп! — сказал он и продолжил:
Все хорошо, но дело в том,
Что степь нагая там кругом;
Кой-где недавний труд заставил
Младые ветви в знойный день
Давать насильственную тень…

Потом пришла его очередь начинать. И он начал:

…А ложа, где, красой блистая,
Негоциантка молодая,
Самолюбива и томна,
Толпой рабов окружена?
Она и внемлет и не внемлет
И каватине, и мольбам,
И шутке с лестью пополам…
Он остановился, а я продолжал:
…А муж — в углу за нею дремлет,
Впросонках фора закричит,
Зевнет и — снова захрапит…

В этом месте (я точно помню) он усмехнулся и спросил:

— Вы любите старые письма?

Я замер.

Он открыл ящик стола и выбросил на стол несколько писем. Потом, не глядя, перемешал рукой, как карты, взял одно и стал читать.

С первых строчек я понял все. Только одна женщина в мире была способна на это словоизвержение любви. Точнее — словоизвержение ревности.

Это было ее письмо — Марины!

Он читал, а я слышал (в каждой строчке слышал!) ее стихи…

Это была «Попытка ревности». Они обращены к другому человеку, но там то же отчаяние… Те же проклятия… Те же слова:

Как живется вам с чужою,
Здешнею? Ребром — люба?
Стыд Зевесовой вожжою
Не охлестывает лба?..
…Как живется вам с товаром
Рыночным? Оброк — крутой?
После мраморов Каррары
Как живется вам с трухой
Гипсовой?..
Ну, за голову: счастливы?
Нет? В провале без глубин —
Как живется, милый? Тяжче ли?
Так же ли, как мне с другим?

Как он читал это письмо! Это была сцена: Дон Жуан читает письмо Донны Анны. И какая у него была печаль… но не печаль от прошедшего, не печаль воспоминаний, нет, совсем иная —

печаль невозможности. Он опять видел ее, видел ее волосы 19-го года, видел ее рот, видел ее всю, и знал — этого никогда не будет!.. Та юная плоть, изнемогавшая от страсти к нему, та Великая Любовь, да и он сам — все исчезло во времени!

Что осталось? Тишина? «Грусть без объяснения и предела»?

Да нет! Остался журнальчик на столе. Беспощадная рука Командора, смертельно схватившая за горло Дон Жуана.

Опасен час после полуночи, потому что мысли без помощи слов бродят из головы в голову. И мне показалось, что эта моя злая мысль заставила его вздрогнуть.

А потом мы снова читали стихи Пушкина, и он вдруг остановился и сказал:

— Я очень хотел поставить «Горе от ума», но Чацкий слишком уж глуп. Только очень глупый мужчина может обличать перед любимой женщиной удачливого соперника. Это лучший способ окончательно бросить ее в его объятия. Кстати, это отлично понимали все истинные Дон Жуаны. Когда Дон Жуан решает расстаться с женщиной — знаете, что он делает? Он окружает ее любовью, топит ее в любви, надоедает ей любовью. Он делает это до тех пор, пока не утомит ее окончательно, пока глаза ее не начнут искать другого. И тут он начинает этого другого обличать. Это самый верный способ направить женщину прочь от себя… Женская вечная тяга к запретному плоду, тяга поступать наперекор… Смешная ловушка… — Он остановился и добавил: — Но когда она уже с другим — извольте доиграть роль до конца! Возмущайтесь, ревнуйте, укоряйте! Но помните: ночными звонками, скандалами вы не сможете ее обидеть — только благородным равнодушием! Равнодушия при расставании она вам не простит! Никогда!

Он бросил письма в ящик стола и закрыл его. И сказал:

— За равнодушие мстят!

Засмеялся и встал, показывая, что встреча закончена.

Он проводил меня до дверей. Когда я вышел на лестничную клетку, вдруг спросил меня:

— Вам не приходило в голову, как Дон Жуан протягивает руку Командору?

И показал.

Он был великим актером. Я навсегда запомнил бесконечную фигуру в проеме двери, свет тусклой лампочки из коридора… Как он тянул в пустоту руку, и как менялось его лицо! Сначала это было любопытство, потом вызов, а потом страх, слепящий ужас смерти… Опаленное лицо с мертвыми глазами.

И он захлопнул дверь.

Я шел по улице. Горели фонари, падал тихий новогодний снег, и я банально шептал те самые строки:

Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

Разгром

В спектакле «Турбаза» играли замечательные актеры: Ростислав Плятт, Маргарита Терехова, Ия Савина, Марина Неёлова, бывшая тогда в Театре Моссовета, Леонид Марков, Евгений Стеблов, Анатолий Адоскин… Ставил Эфрос, декорации были знаменитого Давида Боровского.

Но коли быть честным, спектакль получился какой-то затянутый, скучновато-мрачный. И самое печальное: не получилась главная роль, писателя. Не вышло.

Эфрос это чувствовал. И пока он мучился по поводу искусства, серьезные люди в серьезных кабинетах также занялись спектаклем, но по иному поводу. Как я узнал потом, в ЦК лежал донос о том, что в центре столицы, в замечательном, образцовом Театре имени Моссовета поставлена пьеса, порочащая нашу непорочную действительность.

Секретарем по идеологии в Московском городском комитете партии был тогда человек с премилой фамилией Ягодкин. Ягодкин к тому времени так поднаторел в борьбе с идеологической крамолой, что, несколько меняя ударение, его называли Ягодкин, вспоминая сталинского палача.

Ягодкин жаждал борьбы. Не так давно из страны изгнали Солженицына. И он, видно, подумал, что момент настал. Разжечь очередной костерчик — сигнализировать об идеологической опасности.

И события начались.

В театре объявили выездное заседание идеологов из городского комитета партии. Должен был приехать весь отдел во главе с Ягодкиным.

Опытный Завадский сразу оценил серьезность готовившегося. И, видно, для подкрепления решил позвать на это обсуждение бывшую супругу, Галину Уланову. Одну из величайших балерин века. При жизни в Лондоне ей был поставлен памятник. Завадский верил, что ее присутствие охладит пыл прибывших.

Но не тут-то было! Плевали они и на великую балерину, и на патриарха Завадского. Плевали они на пьесу и на спектакль. Им надо было устроить показательное идеологическое побоище. Они яростно, беспощадно уничтожали и обвиняли. Обвиняли меня, что я наконец-то «сумел собрать воедино все свои черные замыслы» (это — дословно). Сумел собрать все, чего нет в жизни. Оказалось, в жизни не было: разрушенных монастырей, уничтоженных памятников культуры, беспробудного пьянства, идеологических погромов — ничего этого не было. И все эти

черные замыслы автора «рельефно» (так было сказано) выпятил режиссер при попустительстве руководства театра.

Несчастный Юрий Александрович впервые слышал подобное о своем образцовом театре! Он не ожидал, он был растерян.

Я подготовил неплохую речь. Сказал, что, слушая все эти обвинения в несуществующих грехах, слушая всю это пародию на 37-й год, я все время вспоминал хрестоматийное изречение о трагедии, которая повторяется в виде фарса… Я, конечно, понимаю, что только борьба хорошего с лучшим достойна быть на нашей сцене… и так далее.

Но все мои ораторские ухищрения пропали даром. Они попросту не слушали. Демонстративно и громко переговариваясь между собой, показывали, как они плюют на все рассуждения.

Объявить снятым спектакль в образцовом театре они не решились. Была придумана формулировка: приостановить для доработки.

Но дорабатывать было некому. Вскоре у Эфроса случился инфаркт, и он слег в больницу. Конечно, это было не только из-за этого спектакля, это был результат всей предыдущей жизни. Разгром спектакля оказался последней каплей. Именно каплей, потому что главное, серьезное, что мучило его все это время, — спектакль не удался.

События развивались стремительно. И уже на следующий день Юрий Александрович Завадский позвонил мне ночью и сообщил, что и в «Правде», и в «Советской культуре» лежат разгромные статьи. И к моему изумлению, назвал мне имя одного из авторов. Тот слыл тогда обходительнейшим либералом. Более того, за несколько дней до того он позвонил мне и сказал, что хочет защитить пьесу, написать о ней. И попросил первый вариант пьесы с вычеркнутыми цензурой репликами. Я дал. Оказалось, что он написал разгромную статью, где цитировал «антисоветские реплики», как он писал, «вычеркнутые, к счастью, редактурой, но наглядно раскрывающие смысл пьесы».

Появилась разгромная статья в «Огоньке».

На статью в «Огоньке» тут же отозвались. Я узнал, что в ленинградском Театре комедии сняли мой спектакль «Монолого браке». Пьесу поставил Камо Гинкас. Это был один из первых его спектаклей в Ленинграде.

Спектакль был смешной и грустный, и очень новый. И очень нелегкий для публики, привыкшей к реалистическому театру.

И вот мне сообщили, что спектакль снят. Причем не властями, а… главным режиссером театра.

Я не поверил, позвонил ему. И он сказал мне:

— Понимаешь, было время, когда вместе с вождем ложились в могилу преданные слуги и жены. Но оно прошло. Короче, мы сняли… У нас своих грехов достаточно. С твоими будет перебор. — И повесил трубку.

Это был страх, основанный всего лишь на призраке опасности. Я видел, как в людях пробуждался какой-то условный рефлекс, который остается у нас, видимо, на генетическом уровне. Он не большевиками создан. Он задолго до большевиков появился в России.

Глеб Успенский в XIX веке написал: «Надо постоянно бояться — вот смысл жизни в России. Страх, ощущение «виновности» самого вашего существования на свете пропитали все мысли, все наши и дни, и ночи».

Впоследствии, во время перестройки, когда появилось изречение «перестройка необратима», я очень смеялся. Я много писал об истории России и знаю, как она обратима. Знаю, как живет в нас этот гаденький бесенок страха. И он не исчез, просто уснул. И разбудить его очень легко.

А тогда я повесил трубку. И решил насладиться бедой по полной программе. Я позвонил директору Театра Моссовета и спросил, как дела, уже зная ответ.

Он, действительно, ответил: «Пушки подвезены к нашему образцовому театру. Готовятся палить! Будет собран городской актив работников культуры».

Но ответил как-то весело, и в голосе его я, с удивлением, не почувствовал никакой тревоги. Была одна насмешка.

Будто он уже что-то знал.

Узнал вскоре и я. Да, наш патриарх Юрий Александрович Завадский оказался куда мощнее, чем думали в горкоме. Он сумел быть принятым… в «лучезарно-высоком там». И его, знаменитого и, скажем прямо, верноподданного режиссера, конечно же, в обиду не дали. Тем более что наверху наши правители-геронты совсем не жаждали борьбы. На дремотном верху не любили тех, кто, говоря языком классика, «бежит впереди прогресса, так что прогресс за ними не поспевает». И не прощали желания показаться «большим роялистом, чем сам король».

Ягодкин не понял ситуации. И уже вскоре закончил политическую карьеру. Погромные статьи были не напечатаны. И торопливая подлость либерального критика N. оказалась напрасной…

А далее было забавно. Одной из сюжетных линий в

злосчастной «Турбазе» были взаимоотношения писателя и критика. В пьесе критик написал разгромную статью о писателе. Приехав на турбазу, он встречает этого писателя. И он не знает, успел ли писатель прочесть его статью до отъезда или нет. Писатель же играет с ним — то он дружелюбен, нежен, и критик с облегчением понимает — не успел! То он мрачен и зол, и критик понимает — прочел!

Теперь я играл с N. свою пьесу в жизни. Мы часто встречались с ним — в ЦДЛ, Доме кино и прочих подобных местах. И я по-приятельски разговаривал с ним, и он был спокоен — понимал, что о его статье, так похожей на донос, неизвестно. Но в следующий раз — я был мрачен и суров, и тогда он пребывал в очень большой тревоге. Что делать, в то время опасно было быть непорядочным. В то время интеллигентные люди доносчиков не прощали. А он хотел оставаться человеком «этого круга».

Мне было его жалко и я, конечно, никому о нем не рассказал.

Эфрос вышел из больницы.

И, выйдя из больницы после инфаркта, он тотчас приступил… к репетициям! «Репетиция — любовь моя!»

Олег Ефремов, ставший главным режиссером МХАТа, предложил ему ставить пьесу в Художественном театре.

И Эфрос репетировал днем пьесу во МХАТе, чтобы… Чтобы поздним вечером мчаться в Театр Моссовета — репетировать «Турбазу».

И это, повторяюсь, после инфаркта!!! Он не мог оставить пьесу. Ему она не давала покоя. Он должен был понять: почему не вышло.

Когда я навещал его еще в больнице, он мне сказал:

— Понимаете, мы сами во всем виноваты, мы не смогли их увлечь (как будто можно было их увлечь!). Понимаете, если бы мы их увлекли, они бы ничего не заметили! Вы помните, мы же увлекли их — и в «Снимается кино», и в «104 страницах…» Теперь нам нужно понять: почему не смогли?..

И он предложил мне переписать ряд сцен, чтобы по мере сил «убрать барокко».

Я честно переписал несколько сцен…

Сразу скажу — он к ним не притронулся, он репетировал старый текст.

Итак, «в 12 часов по ночам»… ну, не в 12, но не раньше 11-ти (именно тогда актеры освобождались после вечерних спектаклей), участники спектакля собирались в репетиционном зале.

Марина Неёлова уже перешла в «Современник», но исправно

приезжала репетировать. Ия Савина, чтобы репетировать, отказалась от съемок.

Многих знаменитостей в спектакле Эфрос заменил — он перетасовал весь состав исполнителей.

И до часу, до двух ночи репетировал!

Некоторые актеры просто не знали, как они доедут домой, метро уже было закрыто. Машинами в то время владели немногие. И владельцы этих машин должны были развозить безмашинных исполнителей.

Время шло, репетиции шли. И ничего по-прежнему не выходило. Эфрос злился, яростно и как-то мстительно предлагал:

— Надо переписать вот это!

Я переписывал. Он по-прежнему новый текст даже не читал. И также мстительно перед началом репетиции рассказывал, как замечательно репетируют актеры во МХАТе.

Сезон заканчивался. Оставалось несколько дней до летних гастролей театра, когда он заболел.

Непонятно было, как не заболел раньше — две репетиции в день после инфаркта!! О нездоровье сообщил слишком поздно. Видно, до конца колебался. Репетицию отменить не успели, и актеры собрались.

Это была одна из немногочисленных дневных репетиций. Перед началом появился директор театра, который объявил:

— Анатолий Васильевич нездоров. Но здесь присутствует наш молодой режиссер, и вы все его знаете. Это Роман Виктюк. Он уже удачно ставил в нашем театре. Роман побывал на многих репетициях Анатолия Васильевича. И он порепетирует сегодня, чтобы время не пропало. Ну а после отпуска придет сам Анатолий Васильевич и выпустит спектакль.

Вышел Виктюк. Я его видел в первый раз. Мне показалось, что он несколько смущен. Виктюк сказал:

— Так как Анатолия Васильевича нет, мы просто пройдем текст. И давайте… — он задумался, потом сказал, — давайте пройдем его побыстрее.

Они начали быстро играть текст. Тотчас все стало безумно интересно — обнаружился жанр пьесы. Это была «улица в 2 часа дня», где все важно и все неважно. Все эфросовские психологические изыски, все тонкости, наработанные актерами за эти мучительные репетиции, — как они заиграли, когда все пошло в темпе!

И впервые по-настоящему захватило.

На следующий день пришел Эфрос. Видно было, что он болен. Выглядел он ужасно.

Сказал:

— Начнем репетицию.

Потом снял часы, положил перед собой. И добавил:

— Давайте-ка сегодня побыстрее…

Они начали играть. И раздался его голос:

— Еще быстрее!

И потом почти крик:

— Быстрее, как можете… И еще быстрее!

Репетиция закончилось. Он обернулся ко мне. Он улыбался, он вновь меня любил.

И сказал только одно слово:

— Взлетело!!!

Он поставил пять моих пьес, и мне кажется, что это был лучший спектакль. Спектакль, который никто не увидел. Потому что больше он никогда к нему не вернулся.

Начался новый сезон, он не пришел в Театр Моссовета.

Я был ужасно зол. Злы были и актеры. Хотя и я, и они понимали: «увлечь власть» этим спектаклем было невозможно. Впереди ждала жестокая борьба — надо было пробивать, доказывать и т. д. Я решил тогда: он попросту поберегся, понял, что после инфаркта он всего этого не выдержит.

Но теперь я думаю обо все этом иначе. Все эти причины годятся для нормального человека. А он был иной. Он воистину жил репетицией, ему самое главное было найти ключик. Он его нашел — «взлетело!» И все!

А дальше — борьба за премьеру, все наши тогдашние битвы — это ему было скучно. Там, где начиналась политика, там для него умирало искусство. У него на все это не было времени, он должен был открывать ключиком другое. Новая репетиция — новая любовь, новое неведомое.

Смешок

Меня вызвали в Московский городской комитет партии.

В маленьком кабинете сидел какой-то молодой человек, инструктор горкома. Он сразу начал на «ты».

— Ты, старик, написал три пьесы, которые сняли. Ты понимаешь, государство затратило деньги, театры мобилизовали лучшие актерские силы, актеры тратили нервы, а мы вынуждены были их снять. Ты понимаешь, старик, кто ты?! Ты бракодел. Короче, сейчас ты пойдешь домой и напишешь пьесу. Нужную. Но ты должен знать, что если опять будет не та пьеса, она будет у тебя последней. Причем никаких статей в газетах про тебя не появится. Шумная критика — все, что вы все так любите… ничего этого не будет. Будет указание. После него ставить тебя не будут нигде — куда ты не ткнешься. Знаешь, как с молью поступают?.. Открывают сундук, а там моль. И вот внутри посыпают нафталином и захлопывают крышку. Тишина, темнота — и нету моли. Иди и пиши ту пьесу. Это тебе дружеский совет.

Весь монолог был пересыпан дружеским матом.

Я ничего не ответил.

Я ушел.

Сел писать в тот же день. Сначала написал эпиграф:

«И раз навсегда объявляю: что если я пишу, как бы обращаясь к читателям, то так мне легче писать… Тут форма, одна пустая форма, читателей же у меня никогда не будет…»

Это была цитата из Достоевского, которую я прочел накануне.

После нее написал первое слово в пьесе. Это была ремарка: «Смешок». Это был мой смешок, мой ответ на предупреждение сукина сына.

А потом долго думал, о чем я буду писать. И понял: это будет пьеса о Лунине. Об одном из очень немногих декабристов, которых не сломали.

Лунин

«Лунин» — это история о последних трех часах жизни декабриста Михаила Лунина. Место действия — тюрьма Акатуй. Она считалась самой страшной тюрьмой в России. А в России тюрьму ценить умеют. Тюремщики получают приказ удавить Лунина. Но они знают, как опасен сей господин — он так просто к себе не подпустит. Большой физической силы был человек. Удавить-то они его все равно удавят, но крови-то, крови будет… И они приходят к нему договариваться. Официально он умрет от апоплексического удара. Но если согласится подпустить убийц, дают ему три часа жизни перед, чтоб последнюю волю изложить смог, завещание написал, со священником встретился. И главное — к смерти приготовился. И он соглашается, только просит на руки убийц посмотреть — на руки тех, кто жизнь его примет.

… И вот они наступают эти последние три часа.

И тотчас в камере начинается его театр.

«Господа, как спастись в тюрьме, ужаснее которой нет в России… Сердцу полезны страдания… Но разум угасает… в грязи, в вони, в мучениях, в обществе убийц и фальшивомонетчиков, где единственное зрелище — публичная порка, которую заставляют меня смотреть! Но я открыл: страдание — пища сердца… а пища разума? Беседа! Воображение! И вообще, господа, что такое воображение? Коли каждую ночь вы будете видеть сон, который есть продолжение сна предыдущей ночи… как вы отличите дневную реальность от сновидений? Воображение, господа, поверьте, это та же реальность! Ибо после публичной порки… после поручика Григорьева и убийц… возвращаясь в свою камеру, я в воображении учился видеть Магомета и Будду… Я научился беседовать с ними!.. И неужели вы думаете, я признаю после того реальностью физиономию поручика? Поверьте, воображение реальнее реальности! (Смешок.) И тогда я понял: спасен! спасен!..»

В эти три часа он ставит пьесу о своей жизни.

Но, как в детстве нас учат сокращать дроби, так теперь, в старости, жизнь постепенно сокращает кажущееся многолюдство. И оказывается, во всей его жизни всегда были только они, четверо — Женщина, которую он называет Мария, Каин, Авель и Кесарь. На одной жалкой лавочке уместилась вся его бурная жизнь.

И рожденные воображением призраки начинают разыгрывать его жизнь. Точнее — бал! Ибо до тюрьмы его жизнь была веселым, пьяном балом. И заговор был составлен на балу — между

картами, пуншем и девками.

Но тюрьма оказалась важнее бала.

Один из декабристов, выйдя из тюрьмы, увидел своего доносчика и в ноги ему поклонился. Почему? А потому, что только «с сумой да тюрьмой» можно понять то, чего не мог понять на балу, — он, жестокий, молодой, беспощадный дуэлянт, радостно заставлявший бояться других. И только здесь, в этой грязи, в этом мраке, среди каторжников, он понял главное… Радость страдания и счастье прощения: «Господи, прости им, ибо не ведают, что творят».

И только в тюрьме он, вчерашний беспощадный революционер, понял заклинание французского революционера, прокричавшего под ножом гильотины: «Революция, как бог Сатурн, пожирает своих детей! Берегитесь, боги жаждут!»

Ибо поднявший меч, от меча и погибнет.

Дон Жуан жив-здоров и проживает в Москве

Я закончил «Лунина», когда наступило очередное «потепление».

В это время у меня оказались две оконченные пьесы.

Другая называлась «Окончание Дон Жуана». Это была «веселая пьеса». Дон Жуан жил во все времена, только под разными именами: Парис, Овидий, Казанова… Дон Жуан…

Но каждый раз в конце концов приходил очередной Командор и убивал его… чтобы он воскрес вновь, в другом веке. И так — тысячелетия!!

Зато его слуга Лепорелло бессмертен, как бессмертны пошлость и холопство. Он жил всегда, во все времена. И во все времена у него была только одна забота — найти себе Хозяина в отсутствии Дон Жуана.

Но как только появлялся под очередным именем Дон Жуан, бедолаге Лепорелло приходилось вновь выполнять свою хлопотливую, трудную службу при беспокойном соблазнителе…

И вот теперь, в XX веке, к его ужасу, в Москве появляется в очередной раз воскресший Дон Жуан. Все с тем же предназначением — дарить любовь. Пагубную и оттого желанную любовь-страсть. Он должен дарить ее юным красоткам, еще не отведавшим этой любви, и зрелым женщинам, чья страсть уже умерла на скучном супружеском ложе. Он, как пчела, которая должна опылять все цветы, он, как дождь, который должен орошать все поля. Но Дон Жуан выясняет удивительную вещь: в XX веке великий любовник Дон Жуан не нужен… Богини исчезли, несчастные равноправные женщины превратились в рабочих лошадок… И роль Дон Жуана вполне успешно может исполнять… его слуга Лепорелло. Когда Лепорелло торопливо квакает: «Я тебя люблю», — этого нынче достаточно, все остальное несчастные женщины выдумывают за него сами.

Дон Жуан, эта китайская ваза в одном экземпляре, оказался странен в век пластика. Век, когда тот, «кто был ничем, стал всем», оставаясь при этом все тем же жалким ничем.

Я отдал и эту пьесу Эфросу.

И чтобы не было хлопот с разрешением, Эфрос объявил работу экспериментальной. «Дон Жуаном» должна была открыться экспериментальная Малая сцена в Театре на Малой Бронной.

На роль Дон Жуана Эфрос пригласил Олега Даля, блестяще

сыгравшего лермонтовского Печорина в поставленном Эфросом телевизионном спектакле.

Роль Лепорелло играл другой киногерой — Станислав Любшин.

«Пьеса хороша», — записал Даль в своем дневнике, где подобные слова и о людях, и о пьесах редкость.

О Дале

Актеры бывают счастливые и несчастливые. Счастлив актер, чей облик совпал со временем. Иногда актер появляется чуть раньше. Иногда чуть позже. Это трагично.

У Даля было счастливое начало. Он вошел в искусство, когда его герой диктовал в литературе и в жизни. Вся модная исповедальная проза, печатавшаяся, как правило, в журнале «Юность» 60-х, воспевала этого героя. Он создавался и жизнью, и молодыми писателями в незримом соавторстве с западными властителями дум. Весь Хемингуэй, «Три товарища» Ремарка, «Над пропастью во ржи» Сэллинджера и так далее… Рефлексирующий мальчик-ремарчик, как называли его недруги, задавал насмешливые вопросы себе и Времени. Нервный, мучительно ищущий, не желающий принимать на веру ничего. Именно таким появился Даль на экране в самом начале 60-х.

Тогда казалось — наступает время молодых. Время бури и натиска. Молодые поэты были властителями дум, молодые ученые верили, что они изменят страну, молодой гроссмейстер Таль стал шахматным чемпионом мира. Но, как случалось бесконечное количество раз в нашей истории, «Зима холодная дохнула…».

Наступило очередное «оледенение». И вся эта литература была уничтожена, как катком. «До свиданья, мальчики», — называлась модная повесть. «До свиданья, мальчики!» — торжествующе написал в своей статье Секретарь ЦК ВЛКСМ по идеологии, хороня эту литературу.

Вот так Олег Даль остался без современного героя и играл теперь, в основном, костюмные роли.

Мальчик-принц с прелестным инфантильным лицом и удивительной речью. Это была речь тогдашнего «Современника» — подлинная, совершенно неактерская и вместе с тем очень интеллигентная.

У него не было никаких званий, но кино и телевидение уже сделали его знаменитым.

«Я не народный, я инородный», — сказал он о себе правду.

Он был инородный и в жизни, и в театре… В нем была какая-то невероятная скрытая боль… и тайная жажда страдания.

Рассказывали, что первый раз женился он на женщине, которая его не любила, и он это знал. И ее со свадебного застолья на его глазах увел другой, которого она любила…

Он по-особому воспринимал людей. Он рассказывал мне: «Однажды я понял по голосу, что рядом в купе ехал актер Б. Я его

физически не переносил (глаза больные!). Я заперся в своем купе. И полночи стоял у двери, держался за ручку — боялся, что проводница откроет ее (и в глазах — ужас!). Понимаешь, Б. любил со мной говорить! А я… я его не выносил! Не выносил!!!» — повторял он со страданием.

У него была особая, слишком тонкая для жизни кожа.

И еще один его рассказ. Во время выездного спектакля «Вкус черешни» ему надоело, как он сказал, «играть ерунду».

И он преспокойно сошел со сцены и обратился к партнерше:

— Послушай, давай будем искренними…

И начал рассказывать все, что думает о пьесе. Публика аплодировала, решив, что это режиссерский прием. Тогда он начал сообщать все, что думает о публике. Кончилось диким скандалом, и театр спас его с большим трудом.

У него были и очень веселые рассказы (правда, редко). Он уморительно (и, конечно же, каждый раз по-другому) рассказывал, как 1 января, после бурного новогоднего застолья в «Современнике», играют на детском утреннике «Белоснежку и семь гномов». И уморительные злоключения во время спектакля жаждущих опохмелиться — гнома Даля и всех остальных нежных гномов с пугающе зелеными после новогоднего перепоя лицами. И реакция невинных крошек в зале.

Все знали, что он замечательный театральный артист. Но большой роли в театре, «чтобы не уходить со сцены весь спектакль», у него вроде не было.

В «Дон Жуане» у него была именно такая роль.

И когда Эфрос уже шел к выпуску спектакля, Далю предложили другую роль, где он тоже — не должен был уходить со сцены весь спектакль.

Это и был «Лунин».

«Лунина» я, естественно, не мог дать Эфросу.

К тому времени эту пьесу я уже давал читать многим. Один наш знаменитый актер (я хотел, чтобы он сыграл Лунина) прочитал пьесу и позвал меня домой. И с выражением начал читать куски из пьесы: «В России без доносов, как без снега, земля вымерзнет»… «В России все молчит, ибо благоденствует…». И так далее…

После чего задал мне вопрос, который я уже когда-то слышал: «Мы с тобой понимаем о чем эта пьеса… Почему ты думаешь они не поймут?»

Другой, нынче знаменитый, режиссер сказал мне совсем насмешливо: «Рванулся бы, коли был счет в швейцарском банке».

Ситуация казалась безнадежной, когда пьесу прочел и

захотел поставить главный режиссер Театра на Малой Бронной Александр Дунаев.

У него была трагичная судьба. Был он милейший и очень добрый человек. И то, что называется крепкий профессиональный режиссер. Одно время ходил он в обещающих провинциальных режиссерах, возглавлял большие театры в Воронеже, Красноярске. И вот, после того как Эфрос согласился перейти очередным режиссером в Театр на Малой Бронной, туда тотчас назначили главным режиссером Дунаева. И Дунаев согласился, не понимая на какую Голгофу он идет.

Его сразу же восприняли как надзирателя при Эфросе. Относиться к нему презрительно стало хорошим тоном. Тотчас возникла шутка: в театре на Бронной два режиссера: один главный, другой талантливый…

Быть главным при великом режиссере, видеть, как ежедневно рвутся не на твои спектакли, знать про постоянный вопрос в кассе: «Это спектакль Эфроса?» — «Нет? — Тогда не надо!..» Это — хуже пытки.

Он терпел. Ставил классику и дозволенные пьесы.

И хотя Дунаев не позволял себе «наезжать» на Эфроса, он, конечно же, раздражал Эфроса. И своей эстетикой, и просто своим присутствием. И вообще, всякий настоящий режиссер воспринимает труппу как жену. И то, что его актеры работают с Дунаевым, Эфросу было переносить трудно. Ибо актер приносит в глазах, в голосе след ЧУЖОГО, след другого режиссера. И это — след измены.

Судьба безжалостно, но заботливо учит. И впоследствии согласившись стать главным режиссером в Театре на Таганке, Эфрос в какой-то мере узнает то, что чувствовал тогда Дунаев.

Но вернемся к «Лунину». Однажды мне позвонил Дунаев. Я так и не знаю, откуда он узнал о пьесе. Я ему ее не давал.

Почему он ее взял? Это была попытка переменить ситуацию — заявить о себе. Он отлично понимал, как будет принят публикой «Лунин».

При этом он знал — власть не посмеет ему отказать ставить пьесу.

Это была плата за его страдания. Понимал и я, что режиссура Дунаева — единственная возможность увидеть пьесу на сцене.

Я отдал ему пьесу. Как он и предполагал, ему разрешили репетировать «Лунина».

И он позвал на роль Лунина Даля.

Даль записал в дневнике: «Наскочил Дунаев и предложил

Лунина… Отказаться не смог».

Отказаться не смог, ибо искушение было слишком велико. Лунин был воистину его ролью. Характеры были схожи. Очень схожи.

Итак, теперь у Даля были две роли, в которых он уже буквально «не уходил со сцены».

Я видел, как он репетировал Лунина.

Он играл смерть, физический ужас приближающейся неотвратимой смерти… Три часа жизни уходят. И смерть все ближе.

В каком-то монастыре в Италии дежурный монах каждый час возвещал: «Проходит время жизни. Еще час прошел».

Даль играл, и вы видели эти ужасные песочные часы, эти беспощадно утекавшие минуты. Он так репетировал, что осветители все время забывали заниматься светом, а режиссер забывал делать им замечания.

Помню финал спектакля, его хрипловатый голос:

— Во все дни человеческие… во времена надругательства — и креста — всегда находится тот, кто говорил: «Нет!»… В этом был смысл… И тайна… Ах, как бьет барабан! Как оглушительно… Не надо мне завязывать глаза. Это — жмурки… Это няня прикрыла мне глаза руками… чтобы не попало мыло, и мое детское тельце…

Я чувствую единение с Сущим! И дух мой блуждает по пространствам и доходит до звезд!.. — (и почти изумленно). — Свободен!

… Какая тишина была в репетиционном зале!

Репетиции «Лунина» были в самом разгаре, когда должна была состояться премьера «Продолжения Дон Жуана».

Я пришел на генеральную репетицию.

В тот день над городом собралась какая-то булгаковская гроза. Небо угрожающее — тьма. И когда в 11 утра я вошел в театр, впору было зажигать свет. Но его не зажгли, так что лица актеров были еле видны. И только всполохи за окном освещали маленький зал.

Репетировали на Малой сцене.

Это были несколько рядов скамеек, окружавших небольшую площадку, посыпанную песком, будто для корриды.

По стене над рядами скамеек висели великолепные платья истлевших женщин, Дон Жуана, и в платьях прятались черепа.

Тонкий, хрупкий Даль — в камзоле. Этакая фарфоровая старинная статуэтка, и Лепорелло-Любшин в современном

костюме.

Репетировали начало. Недавно воскресший Дон Жуан приходит к Лепорелло в фотоателье, которым Лепорелло (Лепо Карлович Релло — как его зовут в нынешнем веке) благополучно заведует.

Даль: «Как здесь хорошо… Я так намерзся, Лепорелло. Ночь, холодище, а ты летишь себе сквозь звезды в дрянном камзольчике».

Любшин: «А вы разве… не оттуда?..» (Указывает на землю.)

Даль (с негодованием): «Никогда!»

И царственный жест в небо.

И точно в эту секунду, будто подтверждая слова, ударил гром.

С этого мгновения они перестали отвечать друг другу, они начали общаться с грозой. Они включили грозу в репетицию. И вся фарсовая мистика пьесы тотчас стала буквальной, бытовой.

И свет молнии все время вырывал лица.

Я так и запомнил навсегда — лицо Эфроса и лицо Даля в грозовых всполохах.

Но обе роли, которые он так блестяще репетировал, он не сыграл. Накануне премьеры «Продолжения Дон Жуана», во время пика репетиций «Лунина», он ушел из театра. Точнее сказать — бежал.

Инородный

Эфрос позвонил мне и кратко сказал:

— Сегодня Даль подал заявление. Он уходит из театра.

— Почему?

— Не знаю. Думаю, и сам он тоже… Мне он не соизволил объяснить. Даже не попрощался. Загадочный человек.

И повесил трубку. Я понял, он взбешен.

Мне позвонил Дунаев:

— Слушайте, это безумный человек. Он уходит из театра! Но почему?! Мне говорили, что он замечательно репетировал у Толи… Вы видели, как он репетировал у меня! Нет, он безумный! Я звонил ему, но он отказался говорить.

На следующий день я встретил его в театре — он сбегал по лестнице.

Я растерянно сказал:

— Как же так — ты ушел, даже не попрощавшись с Эфросом, не объяснив ничего.

— А надо ли? — ответил он и, не оборачиваясь, побежал по лестнице.

Дунаев пытался ему звонить снова — он не брал трубку. Сказали, что он заболел.

Наконец, Дунаев позвонил мне и попросил поехать к Далю.

— Он вас любит, попытайтесь! Уговорите!

И я поехал. У меня уже несколько лет не было ни одного спектакля. И вот у меня выходило два спектакля и… опять ничего! Это было невероятно — и глупо, и страшно. Но главное — непонятно.

Я приехал. Он лежал в кровати. Болел.

Я попытался выяснить только одно: почему?

Он объявил, что он не может репетировать с Эфросом, потому что Ефросинья (так он его называл) слишком диктатор, слишком повелевает. (Это он-то не может, он, который в театр пришел из-за Эфроса!)

— Но есть Дунаев. Он дает возможность делать все, что ты хочешь.

Оказалось, что и там он не может репетировать, потому что Дунаев дает возможность делать все, что он хочет!

Я видел, что объяснить он ничего не может. Но у него есть только одно желание, как у гоголевского героя в «Женитьбе» — бежать! Выпрыгнуть из окна — и бежать! Любой ценой, но только — прочь из театра!

Я много потом думал об этом загадочном бегстве.

И мне показалось — понял.

Никто не мучил этого человека больше, чем он сам. Ибо он был болен очень редкой и опасной манией. Манией совершенства. Он все время ощущал: «Гул затих. Я вышел на подмостки…» Ему казалось, что весь мир сосредоточенно смотрит на него и гадает, что будет. Прежде была слава, но не было ролей.

И вот все ждут: теперь у него большая роль, как он ее сыграет?

И он знал, как надо играть. Но так, как он знал, как он репетировал сцены, сыграть весь спектакль было ему невозможно. Сил таких у него не было. У него было жалкое, худенькое тело. Это было не телосложение, а теловычитание.

Сыграть так, повторюсь, было невозможно!

Так можно было только умереть. А играть иначе он не мог.

Жажда совершенства убивала его!

И он это понимал. Он как-то сказал мне:

— Я хотел бы сыграть великого джазиста.

И он назвал имя (имя запамятовал, но хорошо помню рассказ):

— Понимаешь, он замечательно играет, но все не так! И он пьет и колется, чтобы «не так» заглушить.

И этот мучитель, самоед страшный, постепенно сжирает — убивает себя… Ты не хотел бы написать?

Итак, он ушел из театра.

Прошло время. И когда я закончил пьесу о Нероне, сразу подумал — о нем!

Нет, нет, я не собирался предлагать ему роль после всего, что случилось. Просто, перебирая актеров на роль Нерона, видел только его лицо.

Однажды я шел по улице и вдруг увидел его. Он как-то затосковал, но деться некуда. Переходить дорогу было глупо, и он пошел прямо на меня.

И первым начал разговор:

— Я знаю, вы на меня очень сердитесь.

(Ну разве можно сердиться на актера!)

— Я слышал, что вы написали о Нероне. — И в глазах его было… Продолжать ему было не надо.

Я сказал:

— Да, да, я дам тебе почитать.

— Я живу теперь за городом, там так хорошо. — (Было лето.) — Давайте повидаемся. Может, вы решите к нам

приехать… И почитать. — (Торопливо.) — Я на всякий случай нарисую…

И он очень подробно начал рисовать план — как проехать к нему и как дойти от электрички.

— Я сейчас улетаю в Киев. Вернусь и, коли позволите, непременно позвоню вам, — с обычной своей изысканной вежливостью заключил он.

Через несколько дней меня разбудил звонок. Я в ужасе посмотрел на часы — было шесть утра.

Женский голос сказал:

— Даль умер.

И повесили трубку.

Я так и не знаю, чей это был голос.

В его дневнике есть одна из последних записей: «Борьба с собой не на жизнь. НО НА СМЕРТЬ! Это не фигурально».

Пьесу «Лунин» поставили без Даля.

Пригласили нескольких актеров. Но со всеми ними пришлось расстаться.

Помню: сидит Дунаев в темноте зала. На сцене — декорация, играет музыка к спектаклю. Но на сцене — никого.

Он сказал:

— Я должен хотя бы отвыкнуть немного, хотя бы чуть его забыть! После него любой другой голос меня раздражает.

В конце концов Лунина сыграл молодой тогда актер Олег Вавилов.

И сыграл, на мой взгляд, удачно.

Эфросу спектакль, конечно же, не понравился. Он тотчас придумал свой. Он сказал: должна быть крохотная камера. И вся она тесно набита народом — всеми, кто участвовал в лунинской жизни. И он творит свой театр в этом крошечном пространстве. Но постепенно людей в камере становится все меньше и меньше. И в конце концов… как там у вас сказано: «К старости жизнь сокращает кажущееся многолюдство. И оказывается, во всей его жизни всегда были только они, четверо — Каин, Авель, Кесарь и Мария.

Я думаю, Эфрос был необъективен. И совсем не потому, что впервые у достаточно нелюбимого им Дунаева было то, что называется «шумной премьерой».

И на «Лунина» пришли те, кто на спектакли Дунаева не ходили… Просто это был другой театр, добротный, реалистический театр, который он терпеть не мог.

Кстати, на премьеру пришел тот самый зловещий когда-то Ягодкин. Он даже высказался — ему понравился спектакль. Теперь он работал на другом, совсем не идеологическом месте. Вдали от идеологии он тотчас стал милым человеком с нормальными вкусами. Что делать: место не только «красит» человека. Оно им управляет.

И «Дон Жуана» тоже поставили без Даля.

Эфрос сразу назначил новых исполнителей. И каких! На Дон Жуана пригласил Андрея Миронова.

Был такой роман — Миронов и публика. Ему достаточно было просто выйти на сцену — и зритель уже умирал от восторга. Лепорелло играл еще один любимец публики — Лев Дуров. Они превратили репетиции в концерт.

Первый спектакль, на который пригласили несколько критиков и драматургов, прошел блестяще. И тогда было решено устроить общественный просмотр.

Есть такая пословица — мне ее сказал кто-то из циркачей: «На премьеру приходят наши враги»…

Врагов не было. Пришли куда пострашнее — друзья: знаменитые актеры, режиссеры, писатели, драматурги. Короче, люди, внимательно следящие за творчеством друг друга.

Зал был полон блестящих имен.

В обычном зрительном зале все эти известнейшие люди сидели бы скрытые темнотой и пространством. Здесь, на Малой сцене, они сидели прямо перед актерами, совсем рядом. Они дышали им в лица и спины.

Начался спектакль. И актеры тотчас познали ужас Малой сцены. Вышел Миронов. На него внимательно смотрели знаменитые коллеги из Театра сатиры. Еще до того, как он открыл рот, он вспотел. Опытный, блестящий актер был убит сразу и наповал. Миронов… зажался!

Он потел, текст, смешной вчера, сегодня звучал неостроумно, а точнее — ужасно. И если Дуров еще как-то держался, Миронов погибал с каждой репликой.

Это был воистину провал.

Что бывает после такого провала? Режиссеру много звонят. И говорят: это (увы!) уже не ваш автор (вам надо ставить классику), и Миронов — не ваш артист… он исчерпал себя, убил себя съемками в пошлых фильмах и т. д.

Автору говорят, что это (увы) уже не ваш режиссер, он постарел и т. д.

Артистам тоже говорят…

Эфрос очень переживал, он стал испытывать отвращение к спектаклю.

Но жизнь продолжалась, и провалившуюся премьеру надо было продолжать играть. Сто мест на Малой сцене были по-прежнему нарасхват. Администрация с радостью погибала от количества звонков «нужных» людей. На следующем спектакле зал опять был переполнен знаменитыми именами, но большинство их, к счастью, не имело отношения к искусству.

Начался спектакль. Вышел Миронов. Он не успел раскрыть рот — раздался смех.

Он снова был повелитель. Роман «Миронов — публика» расцвел вновь.

И успех был — вновь.

На одном из спектаклей присутствовал знаменитый американский театральный продюсер и режиссер Джозеф Папп. Он, не понимавший ни слова по-русски, по окончании подробно пересказал по-английски содержание пьесы. И сказал: «Здесь перевод излишен, они все играют без слов… Этот спектакль, этих актеров нужно показать миру».

И вскоре спектакль пригласили на Мюнхенский театральный фестиваль. Более того, нашим спектаклем фестиваль должен был открыться!

В это время нам объявили бойкот из-за войны в Афганистане. И подобный шаг устроителям сделать было нелегко. Но они сделали. Согласие Эфроса они, конечно же, получили. В согласии наших властей они не сомневались — ведь это был прорыв в бойкоте СССР.

Так что они начали строить специальное шапито, где предполагалось играть «Дон Жуана». Они не знали, что согласие знаменитого режиссера в его стране ровным счетом ничего не значит.

Министерство культуры СССР (причем к ужасу нашего посольства в ФРГ) решило иначе. Было объявлено: «Это не тот спектакль, которым нужно открывать Мюнхенский фестиваль».

Эти безумцы хотели контролировать репертуар даже в Мюнхене.

Помню… мне (!) звонили из нашего посольства в ФРГ и просили меня (тогда невыездного!) повлиять на Министерство культуры, объясняли (почему-то мне!), что приезд спектакля, говоря словами классика, «соответствует видам и намерениям державы российской».

Но Министерство культуры знало, что лучше для державы.

Бессмертное правило: «Хотели как лучше…» действует на протяжении всей нашей истории.

В результате протратившиеся, взбешенные организаторы фестиваля специально нашли какую-то пьесу, считавшуюся антисоветской, и ею открыли злополучный фестиваль.

Миронов был удивительный артист.

В пьесе был текст: «Вот ваш отец — Алонзо Хуфрэ Тенорио — вот был весельчак! Сколько знал анекдотов! За анекдоты его король сделал бароном! Помню, враги захватили его в плен и пытали, чтобы завладеть анекдотами. Но он не выдал им ни одного и умер молча как герой».

С каким пониманием произносил этот текст Дуров. И с тем же пониманием слушал его Миронов. Ибо оба они знали анекдотов больше, чем Алонзо Хуфрэ и, вообще, больше чем кто-либо на свете. И, сидя в гримерной, рассказывали их бесконечно.

Но вот наступает священный миг. Звонок, и голос по радио помощника режиссера: «На сцену». К священной жертве зовет Аполлон.

Миронов надевает шутовскую шляпу Дон Жуана… И с любимой присказкой: «Художника может обидеть всякий, а вот наградить его материально…», — идет на Малую сцену.

Чтобы попасть на Малую сцену, надо было пройти по Большой сцене.

И этот его проход был поразителен. Я приходил его тайно смотреть.

Я сидел в темноте в зрительном зале. На Большой сцене появлялся Миронов. Он останавливался и смотрел в пустой темный зал. Лицо его начинало меняться… И уже оно… беспощадное лицо Дон Жуана!

И, постояв мгновение, быстрой походкой Дон Жуан шел на Малую сцену.

Наша страна всегда была некрополем. Чтобы понять, кто жил с нами рядом, нам надо его потерять… Так было с… (дальше — бесконечные имена).

После смерти Миронова полюбили все и признали великим абсолютно все. И фильмы, которые считались «на потребу», смотрели теперь с восторгом все.

Как справедливо сказал кто-то: «После смерти Миронов стал играть еще лучше».

Лунин: жизнь после смерти

Пьеса «Лунин» — была первой моей пьесой, которую я увидел за границей. Меня часто туда звали на мои спектакли, но обычно не выпускали (это было проблемой для большинства писателей).

В Данию меня выпустили. Хотя сначала все шло по обычным правилам. Я звонил в ВААП (Агентство по охране авторских прав, которое оформляло наши поездки). Они, как обычно, вздыхали: «На вас нет решения (то есть решения таинственной выездной комиссии, решавшей: выпускать или не выпускать. — *Э.Р* .). Позвоните завтра».

— Но послезавтра надо вылетать.

— Мы знаем и билет вам купили, но пока… нет решения.

На самом деле в это время (и это тоже было по правилам) шла оживленная переписка.

Датчанам сообщили, что «в связи с моей болезнью», я не могу приехать. Обычно после этого принимающая сторона должна была заткнуться.

Но датчане оказались странно упорны. Они объявили, что огорчены нездоровьем автора и отодвигают премьеру. Но опытные «наши» не уступили в находчивости. Телеграфировали, что я выздоровел, но, к сожалению, должен уехать на театральный фестиваль в Италию (о фестивале я знал столько же, сколько о своей болезни).

И уже знаменитый заместитель председателя ВААПа позвонил мне лично и траурным голосом, соболезнующе вздыхая, сообщил, что «решения не будет, и я никуда не еду».

Я приготовился поехать на дачу, когда вновь зазвонил телефон и взволнованный голос сотрудницы ВААПа прокричал:

— Собирайтесь немедленно, вы едете в Копенгаген, самолет днем, времени у нас с вами почти нет. Все документы привезу прямо на аэродром.

Только прилетев в Копенгаген, я все понял. Меня встречал датский режиссер Херман, который радостно обратился ко мне… по-русски! Нет, он не был нашим невозвращенцем. Он был невозвращенцем польским. Бывшим жителем очень братской и столь же социалистической Польши. И оттого этот вчерашний польский режиссер Герман, ученик великого Ежи Гротовского, отлично понимал наши нравы. Наши общие нравы.

Зная, что меня не выпустят, он придумал хитрость.

В это время у нас наметились политические игры со скандинавами, и курс был — на дружбу. И дама, тогдашний

министр культуры Дании, позвонила нашему министру культуры, кандидату в члены Политбюро Петру Ниловичу Демичеву (которого Юрий Петрович Любимов смешно называл Ниловна). В нарядной седине, в голубом костюме, Ниловна был представителен… И когда иностранная дама-министр пожаловалась: «На датской сцене впервые ставят пьесу современного советского драматурга. Это должно стать вкладом в развитие дружеских отношений наших стран. Но автор пьесы оказался зловредным гордецом. Он никак не хочет прибыть в маленькую Данию, он променял нас на фестиваль в Италии», — ответ Ниловны был незамедлителен и царственен: «Он к вам приедет!»

На аэродроме собралось множество журналистов — встречать редкого тогда гостя. (Спектаклю нужна была реклама — и Герман постарался.)

Помню один из вопросов:

— Мы вас встречаем в третий раз. Неужели вам не надоело так жить, неужели вам не хочется жить, как положено известному писателю… ездить, куда вам хочется и когда вам хочется?

Я ответил:

— Вы понимаете… жизнь интересна, когда она полна приятных сюрпризов. Жизнь в стране, откуда я приехал, — сплошной приятный сюрприз… Вот вы идете по московской улице, зашли в магазин, а там продают сыр. Только что, как у нас говорят, «выбросили». Ну что интересного для вас, когда продают сыр! А у нас радость! Победа!.. И так все время! Вот западный писатель решил поехать в Данию. Ну, проснулся утром и знает — поедет. Какая скука! А как интересно у нас.

Я просыпаюсь утром — и не знаю, куда я поеду: на свою дачу или в ваш Копенгаген! Запомните: в моей стране награждают радостью и победами каждый день… а порой и каждый час и минуту!

Меня очень порадовало польское прошлое Германа. Теперь я знал: ему должна быть понятна моя пьеса.

Радость была непродолжительна, ибо тогда же, на аэродроме, он сообщил мне ужасное.

Он сказал:

— Эту пьесу я поставил в очень уютном, молодом театре. По популярности и по своей истории он очень похож на ваш «Современник». Называется: «Кафе-театр».

И я спросил уже с некоторой дрожью:

— А почему такое необычное название?

— А потому что это действительно и кафе, и театр. Зрители там сидят за столиками.

— То есть как? Они там едят?

— И пьют. Но немного. Много пьют уже после спектакля.

— Но что же будет? Они будут есть и пить, когда в камере будет умирать Лунин?

Герман загадочно ответил:

— Увидишь.

Меня не выпускали шесть лет. Но если бы у меня была валюта, клянусь, я бы уехал, убежал бы обратно от грядущего кощунства. От этого поношения несчастного Лунина.

Но денег не было. И вообще, улететь, как и прилететь, самому было невозможно. Все решали «папа» и «мама» — советская власть.

И я отправился на премьеру. Точнее — на пытку.

Меня привезли в театр пораньше, и я увидел мирную очередь датчан в буфет. Они запасались едой и напитками.

— Во время действия буфет закрывается, — попытался успокоить режиссер.

Я молчал. Я его ненавидел.

В ужасе прошел в зрительный зал. Там стояли черные столы, на них — черные свечи… И все это траурное, черное отражалось в зеркалах на стенах… Не замечая весь этот траурный мрак, зрители весело рассаживались по местам. Они, конечно же, не очень знали, кто такие декабристы. И авторы программки к спектаклю тоже не знали, как называть героев — то ли по-русски: «декабрист», то ли по-английски: «десембрист». Так что в программке про «десембрист» объяснялось… в нескольких строчках. Но ее зрители не читали — они шумно расставляли на столах ненавистное мне питье. Они пришли отдохнуть — поесть, выпить, поглядеть на любимых популярных артистов.

В центре зала, среди столиков, стоял деревянный помост, и с потолка на помост свисали чудовищные веревки-петли. Эшафот в центре кафе!

Наконец все расселись. И тогда голос откуда-то сверху сказал:

— А теперь погасите свечи.

Они, смеясь, думая, что это игра, задули свечи.

Наступила темнота и тишина. И в темноте звякнули кандалы. Через мгновение вспыхнул свет театральных софитов и в огороженном квадрате посреди кафе стоял человек в арестантской сермяге. Это был один из любимых датских артистов. И через несколько реплик зал понял, что они будут

жрать и пить, пока его будут убивать. Убивать за то, что он боролся за свободу. Они поняли, что все они за столиками стали декорацией. Декорацией сытого мира, который веселится, прелюбодействует, жрет, когда другой умирает за людей.

Они были и тем тщеславным маскарадом, который мерещился Лунину в камере, и, одновременно, толпой, которая комфортно и безгласно наблюдает за гибелью героя.

И не то, что чавканья, звона бокалов не было — они пошевелиться не смели.

Они, как загипнотизированные, сидели до конца спектакля.

По окончании спектакля Герман выглядел победителем.

— Кстати, — сказал он, — государя в спектакле играл «имеющий право» — один из дальних родственников датской королевы и, следовательно, вашего последнего царя.

Я спросил:

— Ну ведь когда-нибудь кто-нибудь выпьет, начнет жрать?

Он ответил:

— Тогда спектакль кончится.

Они играли каждый день, играли весь театральный сезон, на который и было арендовано помещение.

Рукописи не горят

Пьесу о Лунине много ставили за границей.

В Швеции она шла в радиотеатре. Радио очень популярно было в Швеции. Как становится популярным у нас теперь.

В радиоспектакле играли знаменитые актеры. Весь спектакль был сделан как некая непрерывная звуковая симфония. Начинался он с далекого звяканья цепей. Тяжелый стук шагов кандальников. Все ближе, ближе. Ощущение: прямо на тебя движется кандальная толпа. И все обрывается. Тишина. В тишине — долгий скрип тюремной двери, стук тюремного засова, а потом сухой, щелкающий лунинский смешок. И свистящий шепот совсем рядом — так начинался монолог Лунина. Монолог этот будет прерываться звуками бала, стоном ветра, храпом лошадей и свистом картечи на Сенатской площади. И опять — шепот Лунина, разыгрывавшего свой безумный театр в камере…

Спектакль прозвучал несколько раз. И когда через год я был в Швеции на премьере другой своей пьесы, меня разыскал в Стокгольме удивительный человек. Он представился: «Граф Лунин». И рассказал: он эмигрант, потомок Лунина. Однажды в машине по радио услышал пьесу о своем предке. И был потрясен его судьбой, о которой почти ничего не знал. Потом искал и прочел все, что написано о Лунине. И тогда он сказал себе: «Не так живу. В жизни только и делал, что зарабатывал деньги. А мой предок жил совсем иначе…» И он все раздал детям, как король Лир. Начал новую, совсем другую жизнь.

Я не сказал ему, что он не был потомком моего Лунина, что графы Лунины — другая ветвь, и к декабристу Лунину отношения не имеют.

Но меня поразила ситуация. Исторический Лунин погиб, скорее всего, тайно был удавлен, в затерянной в Сибири Акатуйской тюрьме. Казалось естественным, что все бумаги государственного преступника после его смерти должны были быть уничтожены, сожжены… Однако пройдет какое-то время, и отчаянная фраза нашего писателя — «рукописи не горят» — станет реальностью лунинской жизни. Обнаружатся его письма к сестре, его сочинения, даже автопортрет, нарисованный в Акатуе… Все сохранилось в надежно охраняемых полицейских архивах, и уже в наши дни появится Собрание его сочинений.

Удавленный, он продолжал жить. И через полтораста лет за тысячи километров от Акатуя он менял жизнь другого человека.

Лунин — мистический образ. Когда началась перестройка,

пьесу разрешили снять на ТВ. До этого действовал забавный парадокс — пьесу о декабристе, революционере Лунине запрещено было играть в дни государственных торжеств и партийных съездов.

Но теперь — дули новые ветры. Хотя дули осторожно: спектакль показали днем, в будни, когда мало кто смотрит телевизор.

Но, оказалось, показали в особый, трагический день, и у него был особый зритель…

Всю историю описал сам этот зритель — академик Сахаров в своих воспоминаниях «Москва — Горький».

Сахаров находился тогда в горьковской ссылке. В эти дни в тюрьме погиб известный диссидент Анатолий Марченко. Было объявлено, что он умер от инфаркта. Но жена, когда пришла прощаться, увидела подозрительные следы на его теле — следы насилия. Так что, видимо, он был тайно удавлен.

И каково же было изумление Сахарова, когда он случайно включил телевизор…

Сахаров пишет: «Днем мы включили телевидение, и по телевидению шел спектакль «Лунин»… Мы очень редко включаем телевизор в это время. И мы были поражены, как линия пьесы рассказывает о линии, о судьбе другого человека, которая только что случилась, о гибели Марченко».

И Сахаров цитирует слова из пьесы: «Всегда в империи находится человек, который говорит — нет, в этом был смысл и тайна!» И добавляет: «… И это — Лунин, и это — Марченко!»

Тайно убитый Лунин рассказывал с экрана о жизни и смерти другого, столь похожего на него человека.

И это не было совпадением, случайностью. Это было вечное: «Нет ничего тайного, что не стало бы явным». Или, как говорил Лунин в пьесе: «Пролитая кровь человеческая вопиет».

Толпа

Во время перестройки ушли в прошлое выездные комиссии.

В тот год на Западе поставили несколько моих спектаклей. И я счастливо ездил на свои западные премьеры.

За рубежом посмотрел много других спектаклей.

И с изумлением понял, как настойчиво переходила из постановки в постановку эта тема — «толпа».

В Швеции был май. От пуританской, темной тогда по ночам Москвы, нарядный Стокгольм отличался разительно. В парках, прямо на газонах, едят, целуются, просто валяются молодые люди. По ночам — бешеные мальчики носятся на ревущих мотоциклах со снятыми глушителями (бритые головы с гребнями разноцветных волос — фантастические петухи в черной коже). Днем — людской водоворот у метро «Центр»: прямо на асфальте, на матрасах, лежат, темнея лицами, чилийцы (голодовка в защиту политзаключенных, плакат: «Спасите их»), рядом — демонстрируют «зеленые» (плакат: «Спасите лес»); поодаль две бритые девицы молятся и бьют в барабан (плакат: «Спасите нас от бомбы в Хиросиме» — надпись на обезображенном человеческом лице). На ступенях, ведущих из метро вверх на улицу, как на скамьях римского цирка, расположились сотни молодых людей и смотрят эту пьесу жизни.

… Вечером на окраине Стокгольма я смотрел модный тогда спектакль «Ромео и Джульетта». Посредине луга: огромная деревянная постройка — театр. Перед ним, на весеннем зеленом лугу, толпа участников спектакля. Они смешались со зрителями: парень в джинсах обнимает даму из Вероны, а кавалер времен Возрождения беседует с хипповой девочкой в брюках-обрезках. Безумный цветник на зеленом лугу… Но все эти такие юные, розовые лица участников спектакля были странно обезображены чудовищными язвами — будто средневековая проказа поразила всех жителей Вероны… Звонок, зрители входят в зал. И на сцену выливается веронская толпа с изуродованными лицами. Спектакль, начавшийся у входа, продолжался в зале.

По форме это был типичный молодежный спектакль а-ля «Ленком» — то есть оглушительная музыка с зонтами, энтузиазм массовки. Но сквозь грохот музыки и все эти бешеные танцы и крики чувствовалось что-то тревожное. На сцене было нечто, что гипнотизировало, внушало ужас. Это была толпа. Словно подчиняясь невидимому дирижеру, она то мгновенно и безропотно бросалась в драку, то также мгновенно и безропотно успокаивалась. Толпа росла, ибо убитые герои пьесы не исчезали

со сцены, но лишь отступали в толпу — и тогда их лица тотчас клеймились проказой. Они сливались с лицами толпы, точнее, с одним ее общим лицом — лицом, обезображенным враждой.

И над всем этим хаосом покорной ненависти только двое — юноша и девушка с прекрасными, не тронутыми болезнью вражды ликами, тянули руки друг к другу. А под ними бесновались и убивали друг друга покорные ненависти люди. И только они, Ромео и Джульетта, сохраняли свои прекрасные лица после гибели.

Это были по-прежнему лица Любви.

Спектакль заканчивался тревожно — толпа грозно отступала во тьму под некий мрачный гул затаенной вражды. И протянутые друг другу руки Монтекки и Капулетти безвольно повисали в воздухе. И слова герцога Вероны: «Желанное примирение состоялось при пасмурном небе» — воспринимались тревожно.

… Еще один шведский спектакль. Этот уже был поставлен в знаменитом шведском театре «Драматтен» самым великим режиссером И. Бергманом.

Шекспир, «Король Лир».

Сцена обнажена, в ее глубине — кровавый полукруг. Как загон. По самому краю сцены, на алом фоне — черные фигуры гигантов-рыцарей. Как изгородь. И за черной изгородью в кровавом загоне зажата толпа: кувыркаются шуты, фланируют дамы и кавалеры, снуют горожане и горожанки.

Эта толпа просачивается между рыцарями на авансцену, где идет основное действие пьесы. Здесь, на краю помоста, лежит царская корона, добровольно снятая королем Лиром. И она незримо управляет толпой.

Толпа — главное действующее лицо. При помощи этой толпы Бергман строит декорацию, придумывает необыкновенные по изобретательности пластические решения. Телами людей сооружает он катафалк и пиршественный стол, и тюремные колодки и т. д. Согласившись сносить зло, люди перестают быть людьми — они уже служат колодками, ножками катафалка… Они становятся строительным материалом зла — метафора спектакля. Самые большие подлецы и мерзавцы в «Лире» проникновенно говорят самые прекрасные слова, не уставая при этом творить зло. В спектакле они постепенно вовлекают в орбиту своего зла все больше и больше людей. И безропотная толпа послушно участвует в этом постыдном водовороте убийств, предательств, клятвопреступлений.

На все это смотрит на авансцене корона — олицетворение власти, постыдная причина зла и насилия.

Спектакль кончается метафорой. Погиб Лир, погибла Корделия, погибли прекраснейшие герои пьесы. И вот уже на глазах молчащей толпы новый претендент тянет руки к короне на авансцене. Касается ее.

И тотчас, как электрический разряд, как гигантское замыкание! Зловещая вспышка — и в мгновение все рушится, все летит в тартарары, вся декорация, весь мир спектакля!

И только яростно и ненавистно кричит толпа.

… Еще один спектакль. Уже в Дании. «Вишневый сад». Я позволю себе пересказать содержание спектакля, который был сыгран в тот вечер по знакомой-презнакомой пьесе Антона Павловича Чехова.

На сцене — группа очень милых, современных европейских интеллигентов. Они все время твердят о своем прошлом, о безоблачном детстве, о прежнем благополучии. Но символ их прошлого — единственное, что у них осталось от благополучия, — родовое имение «Вишневый сад» должны продать за долги. Как они суетятся, как упоенно строят бесконечные прожекты спасения, как разглагольствуют о своей ответственности перед «Вишневым садом»! Но вот после всей этой болтовни им объявляют: «Вишневый сад» продан!» И тут же, моментально забыв о любимом «Вишневом саде», они упоенно пускаются танцевать на своем жалком балу. Они танцуют и опять самозабвенно болтают — теперь уже об ответственности перед родовым слугой, преданным Фирсом. Но достаточно было кому-то мимоходом сказать, что Фирса уже отвезли в больницу, — и они моментально о нем забывают. Они благополучно заколачивают его в пустом доме. И опять говорят, говорят, говорят, теперь уже о своей ответственности перед будущим. И во время этой бесконечной болтовни раздается зловещий стук. Все нарастающий стук топора по дереву.

Спектакль заканчивается в темноте — мощными ударами топора и тишиной, и вздохом падающего дерева.

Вздох дерева — шелест листвы, прощающейся с небом.

Взрыв в бергмановском «Лире»!

И стук топора в «Вишневом саде» — будет срублено дерево жизни?

Обезображенные ненавистью лица в «Ромео и Джульетте»!

В это время все тот же Герман выпустил «Театр времен Нерона и Сенеки» в датском Королевском театре. И пьеса хорошо вписалась в это объяснение в ненависти к толпе.

Здесь тоже — безгласная толпа. В подземелье — это

гладиаторы, убойные люди, которые завтра выйдут на арену, чтобы погибнуть. Но сегодня согласны забыть о «завтра» и щедротами Цезаря едят и пьют, и спят с девками, и славят повелителя. Эта толпа, загнанная в тюремное подземелье, представляет основной звуковой фон спектакля: она то покорно восхищается, то также покорно негодует.

И эта толпа подземельных рабов продолжается покорной уличной толпой свободных римлян, с энтузиазмом участвующих в безумном балагане, в который превратил Рим актер-террорист Нерон…

Чуть-чуть о прессе

На премьере «Нерона», сыграв спектакль, актеры не расходились.

Был банкет, и его затянули до утра. Ждали выхода самой влиятельной датской газеты. Там должна была быть рецензия. И если бы она была плохой, надо было сразу перекрывать балкон… Со зрителем тотчас стало бы, мягко говоря, напряженно.

Я смотрел на все это тогда с великой завистью. Я приехал из страны-наоборот. Если рецензия плохая, зритель опрометью мчался на спектакль. Не было лучшей рекламы, чем разгромная статья.

А здесь: какая была радость — похвалили.

Статью читали вслух: «Сенека — собирательное лицо тех интеллигентов, которые шли на компромисс с тиранией и которые слишком поздно устыдились этого… В этой комедии жизни идет серьезнейший разговор о человеческой слабости, которая способна привести мир на грань катастрофы в «темные времена» и о тупой покорной толпе, готовой сегодня с энтузиазмом славить деспота и с таким же энтузиазмом завтра его проклинать».

Два драматурга

Одна зарубежная работа о моих пьесах показалась мне забавной. Она принадлежала американскому профессору Майе Кипп. Она писала, что есть два драматурга с одной фамилией. Один автор — «Лунина», «Сократа», «Нерона и Сенеки», а другой — «Она в отсутствии любви и смерти», «104 страницы про любовь», «Я стою у ресторана…» и так далее. «И это не просто очень разные драматурги, — писала она, — они, вообще, не должны подавать руки друг другу».

Действительно, все это время параллельно с историческими пьесами я пытался делать невозможное — писал о женщинах. Мир женщины — это голос природы, ибо ее предназначение создавать новую плоть. И оттого в ней хаос и безмерность. И потому она способна устанавливать связь через пространство, и предвидение для нее — быт. Мир воображения и мир реальный у нее опасно сливаются. И потому множество женщин погибли на кострах инквизиции, убежденно описывая свои полеты на шабаш.

Они всегда в ожидании.

Вечные невесты, ждущие того, кто никогда не придет.

Я говорю не обо всех женщинах — лишь о тех, о ком осмелился писать.

Маргарита

Мне довелось знать таинственнейшую Елену Сергеевну Булгакову. Жила она не очень далеко, но и не так близко от редакции «Нового мира». Иногда она звонила, что собирается прийти в редакцию, и… тотчас входила! (Но тут было хоть какое-то объяснение: она могла звонить из телефона-автомата поблизости.) Но иногда из редакции звонили ей с просьбой прийти… И опять же, почти тотчас после звонка открывалась дверь, и она входила в редакцию.

Так что оставалось только поверить: она передвигается на Маргаритиной метле.

В моем присутствии она рассказывала, как продолжает беседовать с Булгаковым. Для этого достаточно ей положить голову в его секретер, накрыться крышкой… и начинался разговор!.. Она говорила, что это он уже после смерти запретил ей передавать «Мастера…» на Запад. Хотя она никак не могла исполнить его завет — напечатать роман у нас. После нескольких отказов это казалось совсем безнадежным. Но он велел ей продолжать ждать.

И вот в год полувекового юбилея советской власти, всю жизнь гонимый этой властью, Булгаков оказался одним из самых плодовитых писателей — вышел главный его роман, поставили запрещенные пьесы. И неизвестный до того широкой публике, он сразу стал самым знаменитым писателем советской России.

Нашему писателю должно повезти не с женой, но со вдовой.

Пьесы о женщинах

В 80-х годах я придумал вести журнал «Начало». Это был устный журнал. Я вел его в ЦДЛ. Решил показывать на сцене писательского дома новые течения в искусстве. В то время это был андеграунд… И, представляя весьма странных для тогдашней писательской аудитории певцов, поэтов, театральные спектакли, каждый раз предупреждал: «Неважно — нравятся они вам или нет, это не имеет никакого значения. Вы должны просто знать: это — есть! Это не прошлое и, возможно, не будущее — это новое настоящее».

Это было воистину настоящее — безумное и интереснейшее искусство. Оно вырвалось из подполья в начале перестройки и, по мере развития наших рыночных отношений, было буквально раздавлено народившимся шоу-бизнесом.

Тогда, глядя на этих молодых людей, я не мог не чувствовать: они — новое поколение с новым взглядом на мир. Что делать, новые времена — новые песни… и старые трагедии. Трагедии прежних.

Вот об одной такой новой девочке я попытался написать.

Пьеса называлась длинно: «Она в отсутствии любви и смерти».

Героиня — семнадцатилетняя девушка, Она. Для Нее нет разницы между мифом и реальностью, как не было у Цветаевой. Она живет в фантастическом, выдуманном ею мире Любви и Смерти. Но окружает ее обыденный мир — соты, где живут, копошатся, едят, где похоть привычно именуется любовью… У нее же все — реальность и все — выдумка. Она знакомится с мужчиной и тотчас создает из него своего мужчину — «милое чудо».

Я хотел, чтобы на сцене была декорация — соты… Это комнатки в разных домах, где живут герои пьесы. И действие в них должно было идти одновременно: мать девочки в своей комнате болтает с подругой, подруга в своей комнате ей отвечает. Она (девочка) приходит снимать комнату (чтобы не жить с матерью) и знакомится с мужчиной, в это время жена мужчины встречается с любовником, обдумывая вместе с ним, как ей вернуться к мужу… и так далее.

И все это должно было происходить одновременно. Тогда и возникал этот мир — мир полых людей.

И в очередной день, во время очередной суеты в сотах, она приходит отдаться «милому чуду»… И начинается трагедия.

Пьесу поставили в Театре Маяковского. Но режиссер поставил

пьесу обычно, то есть в одной комнате заканчивалось действие, в другой начиналось…

Впрочем, я должен был быть готов к подобному упрощению. Я мог все понять уже во время читки пьесы в театре… Пьесу хвалили, но… хвалили какую-то другую пьесу. Эту девочку совершенно не поняли… она была для них героиней из пьес Володина — некая странная, но очень добрая девушка.

Они не понимали, что Она — современная девочка. Новая. Она беспощадна и добра, он беспомощна и умела. И любая попытка уничтожить мир ее мифов — опасна. Она начинает ненавидеть и мстить.

Никогда не забуду, как в конце обсуждения пьесы встал молодой парень. Все смотрели на него с удивлением, ибо он работал осветителем в театре и непонятно почему пришел на заседание художественного совета. Он сказал всего лишь одну фразу:

— Зачем вы рассказываете им о нас?!

Продолжением этой фразы и был спектакль. Там был блестящий актерский дуэт — Мать девочки и ее Подруга: Татьяна Доронина и Светлана Немоляева.

Ее играла Женя Симонова.

И когда на сцене была Симонова с ее длинными монологами, партер абсолютно не слушал, зрители откидывались в креслах — она была им не только непонятна, она раздражала.

Но как только выходили Доронина и Немоляева… — как слушали, какой был восторг партера! И они блестяще играли эти понятные образы!!!

Представление продолжалось и после окончания спектакля. Во время поклонов, под бурные аплодисменты партера выходили Доронина и Немоляева. Овации долго не стихали. Но когда выходила Симонова, партер почти затихал… Но какая овация неслась сверху — с ярусов и галерки!

Я любил подниматься туда во время спектакля — там яблоку негде было упасть. Сидели, стояли — мальчики и девочки… И в этом тесном, набитом молодежью пространстве, они смотрели другой, свой спектакль. И они хлопали — Ей, Жене Симоновой!

О драматурге

Самый интересный спектакль по этой пьесе я увидел в Болгарии, в Пловдиве.

Пловдив — фантастический город: там уголок Парижа обрывается средневековой улицей, и все это рассекает рубец-раскоп, и в нем белеют мраморы Древнего Рима. Уснувшие цивилизации в Пловдиве крепко сжимают друг друга.

… Актеры только что отыграли спектакль… Обычная сцена после сыгранного спектакля… Этакая демоническая компания Боланда смешно дурачится после сыгранного бала у Сатаны! Вот так и боги-актеры шли и дурачились, пытались снять электрическое напряжение спектакля…

Пьеса, которую они отыграли, называлась «Она в отсутствии любви и смерти». Я был ее автором — но какой же неожиданной и желанной оказалась постановка.

Она не ходила по сцене — Она металась, почти танцевала! Свои бесконечные письма к возлюбленному Она не читала, Она их пела (как же я не понял, и как это точно придумано — пела!). Она все время жила в некоей песенно-танцевальной стихии современной юности. Жизнь — аэробика! Но в этой модной и яркой обертке пряталась шаровая молния. Венцом роли был ее танец. И в конце этого танца движения влюбленной Джульетты ломались, становились странно автоматическими. Она на глазах превращалась в куклу. И вдруг распахивала стеклянную дверцу шкафа и замирала рядом с куклами своего детства, странно и пристально глядя из-за стекла. Грозная девочка-женщина.

И когда она встречалась с сорокалетним мужчиной, было страшно за него, ибо эта девочка владела неким способом жить, гибельным для современного инфантильного сорокалетнего человека. Финал спектакля — смерть, точнее, убийство мужчины, был предрешен…

Во время поклонов возникал еще один финал, придуманный режиссером. Благородный Капитан, которого так тщетно ждали Ее мать и Подруга матери, улетал ввысь под колосники — в мир воображения, а они (этакая пародия на романтическую гриновскую Ассоль) обреченно махали ему вслед.

На сцене была моя пьеса — моя и чужая. И так было всегда. Драматург пишет пьесу — то есть реплики. При этом он видит определенную картину мира. Но она так и останется его тайной и с ним уйдет — навсегда, навсегда.

Запах яблок в комнате — когда она говорила ему…

Как сумрачно и сладко-страшно было перед грозой, когда он обнял ее в той комнате, и Она сказала ему…

Как утром он проснулся от солнца и слушал, как на террасе топал ножками по нагретому полу ребенок, и он сказал Ей…

Все эти грозы, грезы, запахи, — все это исчезнет. В пьесе останутся только проклятые слова. Драматург — как телевизор с погасшим экраном: картинка не видна, слышна только речь.

Но зато! Зато ему дано много раз испытать счастье (несчастье) рождения своего сочинения. Ибо, когда он завершает писать пьесу, — это только ее первое рождение.

Сначала Их Величества Актеры и Его Высочество Режиссер, как шекспировские ведьмы, швырнут бедное творение в адово варево своей фантазии. Своенравно присвоят написанную жизнь. Герои пьесы обрастут иным обликом, а слова — иными интонациями. И вот уже автор, сидя в полутемном зале и наблюдая репетицию, оглушен шоком встречи с этой новой для него пьесой. Тщетно пытается он узнать ту девочку, которую видел во время грозы (ее беспощадно красивое лицо и тяжелые ноги в узкой юбке), в бестелесной истеричной девочке на сцене… Но все равно, как-то непостижимо его мир будет прорастать сквозь чужую фантазию.

А потом придет зритель. Его Величество Зритель.

И вновь — рождение. То, что казалось скучным и затянутым во время репетиций в пустом зале, окажется божественно смешным «на публике». И наоборот. Зритель, как дирижер, станет управлять зрелищем. Беспощадно расставит он свои акценты, выпятив в пьесе то, что волнует его сегодня, бесцеремонно отодвинув то, что волновало вчера. Он выверит зрелище самым беспощадным мерилом — злободневностью.

Я много лет пишу для театра, и давно усвоил грустную формулу: драматург пишет одну пьесу, режиссер ставит другую, а зритель смотрит третью… Разбирая эту третью «пьесу», мы сможем многое понять не только о самой пьесе, но и о Времени…

Следующую «женскую» пьесу поставил все тот же режиссер — Владимир Портнов.

Пьеса называлась «Я стою у ресторана, замуж поздно, сдохнуть рано».

В пустой квартире женщина говорит по телефону:

— Мне приснился сон, мой экс-любимый Саша сел на дирижабль и полетел по проспекту Вернадского, но в этот момент позвонила ты, и я не успела узнать самое интересное, разбился ли он?

Эта обычная история: любовь — ненависть. Неравная борьба двух сердец… «и роковое их слиянье, и поединок роковой». Есть такая картина у Магритта: женщина, одетая мужчиной. Она пытается содрать его с себя, упорно — ногтями. И он сходит с нее кусками — этакая кожа, обожженная солнцем. Но до конца не сходит, висит обрывками, она никогда не сможет от него избавиться.

Она хочет роскоши, весьма странной для нашего века — права просыпаться в одной и той же постели. Ее мужчина — обычный, нормальный. Он требует от нее чистоты и делает все, чтобы ее не стало. Он требует от нее любви и больше всего этой любви боится.

И подзаголовок пьесы: «Пьеса для актерского бенефиса», — лукав.

Ибо героиня — актриса, которую только что выгнали из театра. А мужчина, трусливо бросивший ее, — преуспевающий актер того же театра.

Это история о двух Актерах. О людях, которые играют в Жизнь.

И так же, как она не может содрать с себя мужчину, она не может содрать с себя сыгранные роли. Вся пьеса — это парад ролей, которые актриса играла на сцене. И диалог героев пьесы — тайный парафраз из этих ролей.

Ее играла Наталья Гундарева, Его — Сергей Шакуров. И они блистательно почувствовали эту Игру в Игру.

Пьеса начиналась с ее бесконечного разговора по телефону, а ее экс-любимый Саша подслушивал под дверью… И понимал из ее разговора, что вчера она познакомилась в ресторане с каким-то грузином Гошей. И как положено актеру, тотчас начинал играть в грузина Гошу.

Он страстно уговаривает ее из-за двери впустить его, грузина Гошу, изнемогающего от страсти. И она… открывает дверь. Он с веселым хохотом врывается в квартиру и с изумлением видит… валяющуюся на полу телефонную трубку.

Он бросается к лежащей телефонной трубке, поднимает ее.

Он . Нет гудков!..

Она . Ха-ха-ха!

Он . Не работает?

Она . Естественно. Он давно отключен.

Он (в изумлении застыл с трубкой в руках). Значит, ты… целый час болтала по отключенному телефону?

Она . Ха-ха-ха… Не могу на тебя смотреть… ты так сейчас похож на сайгака! Последнее время мне трудно разговаривать с

людьми… Все время вижу животных, от которых они произошли. «Третий глаз» шалит! Ха-ха-ха… Так любила болтать по телефону. Теперь лишилась главной радости — отключили за неуплату. Ха-ха-ха! Только ты не бойся, деньги у меня есть… Я знаю, родной, ты всегда меня ценил за то, что я тебе ничего не стоила! Ха-ха-ха!

Он . Значит, все это было истерическое представление?

Она . Ну, если быть точным: два представления. Твое — неудачное… Ты очень плохо сыграл за дверью грузина…

И — мое! Обалденное! Что делать, Саша, ты так и остался хреновым актером. Знаменитым, но хреновым актером. Это только в вашем театре верят, что талант, как гриб, растет со временем на пустом месте! Ха-ха-ха!

Он . Ладно, пошутили… Истеричка, я пришел взять свои кеды и кроссовки…

Она . А почему так развязно? И что это значит — «пошутили»? Это ты шутил. А я не шутила… Потому что для меня, Саша, как для древних индусов, жизнь — это «Лила», то есть божественная игра! Я все время играю, и тогда только живу… Например, подниму трубочку своего отключенного телефона и разговариваю, разговариваю… Или без телефона — вслух, сама с собой болтаю, болтаю. Первый раз, когда я поймала себя на этом, — я подумала: все, спятила! (Шепотом.) А потом поняла: нет, это началась моя «Лила» — божественная игра… Но, конечно, какая игра без зрителей! Вот почему я так обрадовалась… когда в окно увидела, как ты по двору вышагивал. Думаю, вот он идет — будущий зритель… и, может, участник моей «Лилы»? А ты, видать, это тоже почувствовал и сразу из-за двери тоже принялся играть — шпарить текстами из своей последней пьесы… Ха-ха-ха!

Он (изумленно). Не понял!

Она . Понял, все понял! Только уж очень сентиментальные тексты… Тьфу! Но я была милосердна — я подыграла тебе. Потому что уважаю любую «Лилу»! Вот так, Саша!

Он (постарался рассмеяться). А откуда ты знаешь про пьесу?

Она . Я все знаю, что происходит в вашем треклятом театре. Слежу! А чем мне еще теперь заниматься? Из театра вы меня выперли, с телевидения… тоже… (Подмигнула.) Ха-ха-ха! (Весело.) Мне очень понравилось, что ты написал пьесу про нас с тобой. Знаешь, Саша, так приятно почувствовать себя литературным персонажем. Я даже сказала себе: «Ну, мать, ты теперь у нас просто Робинзон Крузо!» Ха-ха-ха! Вот только кто осмелится сыграть меня в вашем дружном коллективе нерастущих грибов! Себя, допустим, сыграешь ты! Ну, а меня? Меня — единственную, неповторимую? Оказывается хочет твоя

молодуха в развратных лисах… с накладным задом…

Он . Послушай. (Бешено.) Во-первых, у нее совершенно нормальный зад…

Она . Даже с нормальным задом — все равно не сыграет… Ха-ха-ха! Меня — не сыграет! Ха-ха-ха! (Остановилась.) Кстати, почему ты приписал в своей пьесе мой поступок себе? Я протестую! Это ведь я рассказала тебе… как я придумала отправиться к любимому в коробке от холодильника… Забыл? Ай-ай! Это случилось со мной… ну, когда по твоей милости… я оказалась в офсайде. Ха-ха-ха! И придумала влюбляться во всех, кто на тебя похож… чтобы не удавиться… Ха-ха-ха! Ну, известное дело, — дура! В голове-то балалайка! И вот к очередному любимому меня доставили в коробке от холодильника… и меня чуть не съел его пес-боксер. Ха-ха-ха! Кстати, потом к нему же я прискакала верхом на лошади. Я тогда снималась наездницей. Как он испугался! Как вы все боялись непримиримых размеров моей любви! Ха-ха-ха! Запомни: такие вещи не сможет совершить мужчина. Это удел безумной женщины… Ха-ха-ха! А все-таки подло, что ты разрешил ей — играть меня!

Он . Послушай! По-моему, ты что-то недопонимаешь! (Раздельно.) Я пришел взять тренировочные брюки и кроссовки…

Она (миролюбиво-элегантно). Кстати, а зачем тебе вдруг понадобились эти кроссовки… и эти… брюки?

Он (стараясь поддержать ее тон). Я решил снова бегать по утрам.

Она (нежно). От кого, дорогой? От меня ты уже давно убежал… А от этой, с накладной задницей, можно скрыться только на кладбище! Ха-ха-ха! Знаешь, вначале я злилась, когда читала твою пьесу… Там нет любви… Ты никогда не знал, что это такое. Поэтому ты думаешь, что любовь — это много сентиментальных слов. А любовь — это ненависть, дружок! Когда я любила — ох, как я тебя ненавидела!

… И вот тут Она — Гундарева выхватывала револьвер и стреляла в Него. И Шакуров… схватившись за грудь, падал.

Она бросается к нему: «Ну, что ты… ну, вставай. — Но Он лежит неподвижно. — Ну не надо… ну, он же деревянный… из пьесы Олби».

И тогда с диким криком Шакуров вскакивал, выхватывал у нее револьвер и в упор стрелял в Нее.

И тогда падала Она… И протягивала к нему руку, и рука у Нее была… в крови!!!

И уже Он в ужасе бросался к ней, а Она… хохоча, показывала ему красную тряпочку, которая была у Нее между пальцами.

Бесконечная Игра в Игру.

Спектакли «Она в отсутствии…» и «Я стою у ресторана…» имели успех, который… и прекратил жизнь этих двух спектаклей.

О главном режиссере

Главный режиссер театра Маяковского Андрей Гончаров поставил две мои пьесы — «Беседы с Сократом» и «Театр времен Нерона и Сенеки». Поставил в самое трудное для меня время, боролся за них, и благодаря ему я увидел премьеры. Поставил очень по-гончаровски — то есть ярко, публицистично, с замечательными актерскими работами (это было всегда в его спектаклях. Я уверен, что и он сам — с его барственным лицом и обликом вельможи XIX века — мог быть блестящим актером).

У него был громовой голос. И от собственного крика он очень возбуждался. Как и привыкшие к этому крику актеры… Этот голос был слышен даже на улице. И если, войдя театр, вы не слышали громоподобных раскатов, значит, репетировал другой… И я благодарен ему за успех — и «Сократа», и «Нерона».

Но камерные пьесы про любовь были ему неинтересны.

И потому ставить эти пьесы он пригласил режиссера Владимира Портнова.

Когда главный режиссер (допустим, все тот же Андрей Гончаров) приглашает очередного режиссера (того же Портнова), он искренне хочет, чтобы тот имел очень большой успех. Но если этот успех состоится и будет вправду очень большим, он начинает… огорчаться. И чем больше успех, тем больше огорчение. И это закономерно. Потому что, повторюсь, главный режиссер в театре — это муж, который очень не любит, когда жена-труппа начинает увлекаться другим.

… И Гончаров не выдержал — на пике успеха снял оба спектакля. И я его за это тоже люблю. Ибо — это часть Театра, часть божественной «Лилы».

Все эти годы я сам выбирал театр — и театры, слава Богу, отвечали мне взаимностью. Проблема была в разрешении.

Но с этой пьесой все было наоборот. Впервые ее с легкостью разрешили… после чего… ее никто не захотел ставить!

Пьесу «Старая актриса на роль жены Достоевского» я решил прочесть Эфросу. Тогда по Москве уже ходили слухи, будто ему предложили Театр на Таганке, и он согласился.

Даже я — человек, далекий от общественной жизни, более того, эгоистически занятый только своими пьесами, понял, что этого делать ему ни в коем случае нельзя.

… И я пришел к нему. Сначала мы поговорили о пьесе. Там был персонаж, который живет под диваном. И он очень забавно рассказал, как это надо поставить. И даже предложил мне

поговорить с Олей (Яковлевой).

— Она могла бы замечательно сыграть вашу старую актрису.

Когда я спросил его про «Таганку», он сказал, что это слухи… но вопросительно посмотрел на меня.

Он ждал продолжения разговора.

Я сказал:

— Дай Бог, чтобы это были слухи… Потому что этого делать нельзя…

Он вмиг потерял ко мне интерес. Он не слушал.

Я понял — он решил.

Но с Олей я поговорил.

Я позвонил ей и только успел сказать: «Я написал пьесу про старую актрису…» — она тотчас прервала. Столь знакомый нежный ее голос стал ледяным:

— Это как же? Значит, другие будут играть твои пьесы про любовь, а я старуху? Не рано ли мне?

Звонил я ей, уже понимая, что Эфросу сейчас не до моей пьесы. Он был назначен главным режиссером «Таганки».

Почему решились на это власти? Думаю, они верили, что его спектакли сотрут воспоминания о ненавистном невозвращенце Любимове, сотрут воспоминания о той старой, бунтующей «Таганке».

Почему решился Эфрос? Все потому же — не мог не работать. Мечтал о своем театре. Чувствовал, что силы уходят, и надо спешить.

И еще верил, что сохранит традиции «Таганки», не даст ее актерам попусту тратить время без спектаклей. Верил, что вновь сделает театр лидером.

К тому же работать ему в Театре на Бронной стало невозможно. Отсутствие единой власти Режиссера в репертуарном театре — конец театра. Труппа была развращена восемнадцатилетним присутствием двух главных режиссеров — главного официально — то есть Дунаева, и главного фактически, главного по искусству, то есть Эфроса. И труппа научилась извлекать выгоду из этого скрытого противостояния двоих, чтобы потом начать поедать их обоих. Шли бесконечные собрания, выяснение отношений, театр разбился на группы. В результате Дунаеву пришлось уйти в театр «Эрмитаж», и он вскоре умер. Эфросу предложили «Таганку», и он умрет ненамного позднее.

Впрочем, объявился еще один умерший — это был сам Театр на Малой Бронной. На долгие годы у публики останутся лишь воспоминания о былом его величии — об эфросовских спектаклях

в Театре на Малой Бронной.

С первого дня перехода на «Таганку» Эфрос получил сполна.

Причем и от очень достойных людей.

Я никогда не забуду… Вскоре после его назначения мы шли с ним по Переделкино, где он снимал в то лето дачу. Навстречу шел один достойнейший литератор. Он поздоровался, Эфрос ответил. Прошло несколько мгновений — литератор догнал нас. Лицо его было яростно.

— Я не узнал вас сразу, — прокричал он Эфросу. — И если я поздоровался с вами — это была ошибка!

Я презираю вас.

И счастливый исполненным долгом — этим плевком — зашагал дальше.

А тот ад, который устроили в театре Эфросу таганские актеры…

Впрочем, иначе и быть не могло. Никто не хотел понимать истинных причин его перехода. Он стал дозволенной возможностью демонстрировать нелюбовь к строю. Он, всю жизнь преследуемый строем, для многих стал его воплощением. И они получили безопасное право показывать себя благородными и смелыми… И делали это с огромной охотой. Он недооценил ту готовность к ненависти, которая всегда пребывает внутри рабского общества. Радость дозволенного: «Ату его»! Любимое — «против кого дружить будем!».

Актриса и Достоевский

Пьесу «Старая актриса…» я решил отдать Олегу Николаевичу Ефремову… Я хотел, чтобы Актрису играла Доронина, которая тогда работала во МХАТе, где он был главным режиссером.

Прочитав пьесу, Ефремов позвонил мне и с искренним любопытством спросил:

— Слушай, зачем ты написал эту дребедень… У тебя так все хорошо. Столько было известных спектаклей! Зачем тебе нужна эта скучища? К тому же — непонятная!

Я позвал режиссера Х. Он и поныне, слава Богу, здравствует, так что избегну фамилии. Мы с ним были тогда дружны, я знал, что ему хочется со мной работать.

Он тотчас приехал. Он явно очень хотел, чтобы ему понравилось. Я начал читать. А он… начал засыпать, и довольно быстро. Ему было неудобно — я видел, как он борется со сном, но веки тяжко падали, как у гоголевского Вия… Я решил помочь — дал ему яблоко. Он набросился на него, видно, тоже думал, что поможет. Съел яблоко… и заснул снова. Наконец, читка-пытка закончилась.

Он сказал неловко:

— Понимаешь, была репетиция, я очень устал. Пьеса интересная, но… у нас нет актрисы, — тут он воодушевился, поняв, как отказать, не обидев. — Сюда непременно нужна великая старая Актриса, а у меня в театре нет такой.

И заспешил уйти.

Я понял: свершилось! Я наконец-то написал пьесу, которая никому не нравится.

Действие происходит в Доме для инвалидов и престарелых. Я видел один такой дом в провинции, и он меня поразил. Оказалось, инвалидами там считались тихие сумасшедшие. Их соединили с престарелыми, то есть с людьми, которые уже в силу возраста должны быть мудрыми. Поэтому в этом инвалидном Доме жили вместе мудрые и безумные.

И вот в таком Доме встретились двое: старая актриса, когда-то знаменитая, но много лет назад ушедшая со сцены, и сумасшедший художник, которому кажется, что он… Достоевский. И этот безумец, в жажде вернуться в свое прошлое, заставляет старую актрису играть жену Достоевского — а точнее, воспоминания Анны Григорьевны о своей любви к Достоевскому.

И постепенно их жизнь в этом жалком инвалидном Доме соединяется с жизнью Достоевского и Анны Григорьевны. И они перестают понимать, где выдумка и где их реальная жизнь…

Но произошло забавное: когда я перечитывал собственную пьесу она… оказалась загадкой для меня самого. Ибо, если она знаменитая старая актриса, что она делает в этом убогом Доме? Скорее всего, она ее гримерша (о которой она так часто рассказывает). Жалкая, нищая гримерша, которая вот здесь, в этом инвалидном Доме, на старости лет играет в своего кумира — знаменитую старую актрису, которой она преданно служила всю жизнь.

Но ведь возможно и другое решение: она действительно была знаменитой старой актрисой, которая в силу обстоятельств докатилась до этого жалкого пристанища.

Но тогда? Тогда, возможно, играет в игру «сумасшедший художник». Возможно, он лишь притворяется сумасшедшим. На самом деле он… молодой режиссер! Он узнал о когда-то знаменитой старой актрисе, живущей в этом нищем Доме. И придумал весь этот маскарад. Предлагая ей сыграть Анну Григорьевну, он хочет таким нехитрым способом воскресить в ней жажду играть. Он здесь с единственной целью — вернуть на сцену когда-то знаменитую старую актрису. Хотя…

Хотя, может быть, он действительно Достоевский!

В конце концов — «есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам». И тогда его законное место в нынешнем веке здесь, в этом доме — среди безумных и нищих — «среди униженных и оскорбленных».

Вот так внутри пьесы оказалось несколько пьес (впоследствии пьесу ставили во многих театрах на Западе — и каждый выбирал свой вариант прочтения, играя совершенно разные пьесы).

Короче, наконец, я написал, пьесу, которую мне самому надо было понимать, ибо она жила без меня.

Почему у нас не хотели ее ставить?

Есть такой забавный анекдот. Человек, у которого очень плохо с желудком, приходит в ресторан болгарской кухни, где обожают готовить острые блюда. И говорит:

— У меня больной желудок, мне нужно что-то не острое.

Отвечают:

— У нас все блюда очень острые.

После длинной дискуссии его осенило:

— У вас есть яйцо?

— Есть!

— Ну вот! Прекрасно! Сварите мне его.

Официант уходит, проходит минут двадцать, яйца нет, полчаса — нет.

Он спрашивает:

— Что с яйцом, черт побери?

Отвечают:

— Все оказалось не так просто: наш повар уже полчаса пытается ввести перец внутрь яйца.

Лучшие советские театры не хотели жить без перца политики. Это был театр аллюзий, когда при помощи ассоциаций благороднейшие художники кусали Власть. Но кусали дозволено. И за этой дозволенной фрондой и приходил зритель. В пьесе должна была быть возможность публицистики.

Вся беда этой пьесы: не могли ввести перец. Пьеса была совершенно аполитична. И оттого не возбуждала.

Я уже примирился с печальной судьбой пьесы, когда вдруг получил письмо.

Писала из Франции Лили Дени — одна из самых блестящих переводчиков с русского. Она уже переводила тогда мои пьесы, которые играли на французском радио. Она писала о том, что в знаменитом «Одеоне», которым руководил тогда Джорджо Стреллер — один из самых известных режиссеров Европы, хотят поставить «Старую актрису…». Лили прочла ее в нашем театральном журнале и перевела на французский.

Я был в ужасе. Я хорошо помнил и Ефремова, и спящего режиссера Х. Я ответил переводчице, что лучше взять любую мою другую пьесу, но только не эту.

Но они хотели ставить только ее. И поставили.

Началась перестройка, и меня легко выпустили на премьеру в Париж.

Я приехал в город, о котором всегда мечтал отец. Он никогда там не был, но так хорошо его знал.

Я жил в гостинице у Люксембургского сада. Рядом — был «Одеон».

В «Одеоне», где состоялась премьера моей пьесы, когда-то впервые сыграли «Свадьбу Фигаро». Здесь, в улочке за театром, тогда жил Бомарше. И здесь, по Люксембургскому саду, прогуливались закадычные друзья, будущие вожди Революции: Робеспьер, Камилл Демулен и его невеста красавица Люсиль. И когда Люсиль и Демулен поженятся, окна их новой квартиры будут выходить на площадь перед театром «Одеон».

Вот из этой квартиры, окна которой глядят на площадь и поныне, Демулена отвезут в тюрьму, а потом на гильотину — по приказу его друга Робеспьера. А его жену Люсиль посадят в тюрьму, совсем рядом с их жилищем. В тюрьму был превращен в дни Революции великолепный дворец в Люксембургском саду. Из тюрьмы ее отправит на гильотину все тот же их друг Робеспьер.

И сам изобретатель гильотины Шмидт жил совсем рядом,

здесь же, в Латинском квартале.

Банкет по поводу премьеры моей пьесы устроили в знаменитом ресторане «Прокоп». Здесь, в том же ресторанном зале, они все сидели — будущие мои герои: Робеспьер, Демулен, Дантон, Бомарше, Наполеон…

Премьера

Спектакль в «Одеоне» сыграли актеры «Комеди Франсез». Старую актрису играла знаменитая Денис Жане.

Они выбрали такой вариант пьесы: он был безумный художник, поверивший, что он Достоевский. Она была гримершей, играющей в жалком инвалидном Доме в своего кумира — Великую актрису.

Жизнь в этом Доме они играли лицом к залу. Но историю Достоевского и Анны Григорьевны играли, повернувшись в кулису. И оттуда тотчас начинал идти свет рампы, и возникал шум зрительного зала. Там был тоже театр.

И когда она открывала свой крохотный чемоданчик гримерши… оттуда тоже возникал свет рампы и гул зрительного зала. Там — тоже был театр. Театр был всюду. Эта была все та же любимая Игра в Игру.

Через много лет Габриель Маркес вспоминал:

«В 80-х я видел пьесу «Старая актриса на роль жены Достоевского» в одном из парижских театров. Постановка мне очень понравилась и хорошо запомнилась».

Успех спектакля родил длинное продолжение. Пьесу поставили Национальные театры в Брюсселе и Хельсинки, она вышла в Театре «Мингей» в Японии, ее ставили в Германии, Испании, Дании, Греции, Аргентине, потом в Нью-Йорке и т. д.

Я видел несколько спектаклей во Франции, поставленных в провинции. Один был особенно интересен. Это было на фестивале в Семюр-ан-Оксуа «Открытая сцена», где представили две моих пьесы.

Семюр-ан-Оксуа — средневековый город в буквальном смысле этого слова. Самое новейшее здание, по-моему, было построено здесь в XVII веке. И спектакли ставили прямо на улице, на фоне старинных домов, или в самих этих великолепных зданиях.

«Продолжение Дон Жуана» играли, к примеру, в замке легендарного Роже де Рабютена, графа де Бюсси, современника исторического д'Артаньяна… Их пути должны были пересекаться. Жизнь самого Рабютена — продолжение романа А. Дюма «20 лет спустя». Фрондер, воевавший то против короля, то за короля, познавший камеру в Бастилии, полководец, исторический писатель и великий Дон Жуан. Этот автор «Любовной истории галлов» мог покинуть поле боя ради свидания с возлюбленной. Осталась его интереснейшая переписка с кузиной — самой

блестящей женщиной века, госпожой де Севинье…

Для зрителей был построен амфитеатр прямо перед входом в спальню де Рабютена. Двери были открыты, виднелись роскошное парадное ложе и портреты его возлюбленных на стене.

На этом галантном фоне и играли «Продолжение Дон Жуана».

«Старую актрису…» играли в здании заброшенного старого вокзала. Это была как бы последняя остановка в жизни пожилой женщины. Героиня выходила совсем молодой, почти девочкой. Садилась к гримировальному столику и читала эпиграф к пьесе:

«… Мне 19 лет, я сижу в грим-уборной, сзади ко мне подходит актер — это великий Ленский. Он берет кисточку, делает несколько мазков на моем лице — и в зеркале, на глазах, я становлюсь старухой! Я плачу! Я не хочу!..»

И гример на наших глазах превращал ее в старуху. Она начинала играть.

В то время я посмотрел много своих пьес на Западе. Меня слишком долго не выпускали, и я был голоден — жаждал этих путешествий. И когда ВААП заключал договор, я не интересовался гонораром. Я требовал одного — моего присутствия на премьере.

Вместе со спектаклями я ездил по Японии и Швеции. Смотреть свою пьесу в переводе опасно. Перевод — лукавое искусство. Есть такая формула: «Перевод — как женщина: если она красива, то она неверна. Если она верна, то она некрасива».

Я всегда надеялся, что мои переводчики не следуют этому прелестному афоризму.

В Москве «Старую актрису…» долго, долго не ставили. Повторюсь: я хотел, чтобы эту пьесу играла Доронина. И, конечно, дал ей прочесть. Она замечательно разбирает пьесы, обнажая скрытую притчу.

И я подумал: какой забавный сюжет! Автор и актриса беседуют по телефону о постановке пьесы, и сквозь пьесу встает их собственная жизнь. Они начинают понимать, что случилось с ними.

Так, в разговорах о пьесе прошло несколько лет, когда она все-таки сыграла «Старую актрису»…

Это случилось уже после раскола МХАТа. Вместе с частью мхатовской труппы она ушла в здание на Тверском бульваре. И там начала репетировать пьесу.

Спектакль поставил один из самых блестящих наших

режиссеров — Роман Виктюк.

На сцене была декорация — фронтон здания МХАТа в Камергерском. Он стоял в странном, жутковатом, освещении и смотрел незрячими окнами на мхатовский занавес с чайкой. Это был исторический занавес — чудом уцелевший подлинный занавес МХАТа, великих его времен. Над этим МХАТом со слепыми окнами, столь напоминающим мертвый дом, над пустой сценой начинали звучать голоса его умерших великих актеров.

Они играли знаменитый финал «Трех сестер».

«… Как играет музыка… Они уходят… Один ушел навсегда».

И на этом чеховском прощании начинался текст пьесы. Звучала белогвардейская песенка:

Мы были на бале, на бале, на бале,
И с бала нас прогнали, прогнали,
Прогнали по шеям…

Спектакль начинался как воспоминание о канувшем в Лету прекрасном бале — о великом Московском Художественном театре, который ушел навсегда. И Доронина неистово, лично, яростно играла эту тему — поругание святынь, невозвратность погибшего высокого. И тему театра — трагизм судьбы его жрецов. Беспощадность Времени, навсегда отнимающего у Актера несыгранные роли. И, наконец, последнюю реплику пьесы — почти крик боли — о пустоте и бесцельности нынешней жизни.

Но была еще одна тема пьесы — самая для меня тогда важная.

Пьесу ставили в безумном постперестроечном мире 90-х, освещенном заревом горящего Белого дома, с растерянными, потерявшимися, полными гнева людьми. Как писал римский историк, «рабы, долго влачившие оковы, получив свободу, становятся злоречивы». Это — закон рабства. Вся ложь, которую десятилетия вынуждали говорить людей, все запреты, в которых они жили, должны были вылиться в нетерпимость и злобу.

И потому главной для меня тогда темой пьесы была Любовь.

Безумного художника играл любимый шукшинский актер Георгий Бурков.

Он это понял. И когда его герой предлагает Старой актрисе сыграть историю Полины Сусловой, загадочной «хлыстовской богородицы», святой всех расстриг, в которой и бездны, и небо, он знает — актриса слишком много прожила. Она стала мудрой. Ярость и страсти Сусловой — это для нее в прошлом. Добро — вот итог прожитой жизни. И к радости «безумного» художника вместо Полины Старая актриса решает сыграть Анну Григорьевну,

молодую жену Достоевского. Сыграть добро, олицетворенное в «лучшей из жен российской литературы». «Этой отваги и верности перевелось ремесло — больше российской словесности так никогда не везло».

Но чтобы сыграть Анну Григорьевну, нужно отрешиться от суеты и обид. И «безумный» Художник мудро ведет Актрису от зла и непримиримости — к прощению. Бурков с какой-то нежной болью, убирая даже намек обличения, произносил текст:

— А нынче любой сытый злодей клянется Достоевским Федей, а какой-нибудь преследователь человеков памятник Феде норовит поставить… А я им и говорю: «Ставьте мне ваши памятники. Только на цоколе написать не забудьте: «Феде Достоевскому от благодарных бесов»».

Изгнание бесов… «Любовь все спасет», прощение — как непросто было это играть Дорониной, перенесшей столько несправедливости во время раздела МХАТа… (Никак не ожидал такого упоения, с которым сильные мужчины беззастенчиво травили тогда женщину.) И она поневоле вносила все происшедшее с нею в роль. И сама же боролась с этим, понимая, как далек от мстительной страсти жертвенный характер Анны Григорьевны.

Мне кажется, эта роль помогла ей жить в то время.

Есть роли, которые делает актер, и есть роли, которые делают актера, меняют его самого.

И немного про Брежнева

Бурков замечательно рассказывал… Обычно он это делал, когда возникала напряженность во время репетиций. В первой же паузе он начинал какой-нибудь смешной рассказ. И в его смехе, в его лукавой интонации рассказчика было что-то очень-очень знакомое… Шукшин! Он продолжал жить в нем. Как до сих пор продолжает жить Эфрос в своих актерах.

Режиссеры не уходят. Они прячутся в своих актерах.

Мой любимый бурковский рассказ — о посещении Брежневым спектакля «Так победим!» по пьесе Михаила Шатрова. Бурков играл в этом спектакле рабочего, который встречается с Лениным.

По случаю прихода Брежнева все преобразилось — в буфете появились дефицитные тогда кипрские апельсины. И Бурков, понимая, что эта роскошь весьма временная, купил пару апельсинов домой. Запрятал в карманы штанов и отправился в гримерку.

Но все закулисье было заполнено добрыми молодцами. Один из них молча преградил ему дорогу — взгляд уперся в оттопыренные карманы бурковских штанов.

Бурков молча вынул один апельсин. Молодец молча кивнул, но продолжал недвижно стоять. Бурков все так же молча вынул второй апельсин. И добрый молодец освободил дорогу.

Брежнев и члены Политбюро появились в ложе. Раздались аплодисменты.

Брежнев был продолжением все той же кафкианской жизни. Полководец, не выигравший ни одного сражения, но удостоенный всех высших воинских наград; писатель, награжденный высшей премией по литературе, не написавший ни одной книги; оратор, нечленораздельную речь которого транслировали телевидение и радио; мудрый правитель страны, находившийся в глубоком маразме, о котором страна сочиняла бесконечные анекдоты.

Спектакль начался.

«Ленин, — рассказывал Бурков, — по замыслу режиссера должен был скромно, этак бочком, войти в свой кабинет.

Как только Ленин показался в кабинете, в тишине зала отчетливо послышался голос, до боли знакомый миллионам:

— Это Ленин?

— Да, — шепотом ответил кто-то в ложе.

— Надо его приветствовать? — спросил Генсек.

— Не надо, — прошептал достаточно громко кто-то из членов

Политбюро.

В это время на сцене появилась секретарша Ильича.

— Кто это? — тотчас осведомился на весь театр Генсек.

— Секретарша, — зашептали в ложе.

— Она хорошенькая, — отметил Леонид Ильич.

Зал испуганно слушал.

Но опять любимый голос:

— Кто это?

— Крупская, — ответил шепот.

— Крупская? Молодая, — удивился Брежнев.

Наступила очередь Буркова. Он вышел на сцену и произнес текст.

— Пусть повторит. Я не услышал, — раздался голос Брежнева.

В ответ послышался чей-то успокаивающий шепот.

Но управлять спектаклем Генсеку явно понравилось. И когда какая-то оппозиционерка на сцене посмела возражать Ленину, Брежнев был категоричен:

— Пусть она уйдет! — услышал зал.

После этого Генсека тихонечко увели на время из ложи. Но он был упрям и вскоре вернулся. И угодливый член Политбюро объяснил происходившее на сцене:

— Это Арнольд Хаммер говорит с Лениным.

— Разве Хаммер в Москве? — искренне удивился на весь театр Генсек.

И тут кто-то не выдержал. Точнее, посмел не выдержать. Или было нужно, чтоб не выдержал. Раздался чей-то смех. И тотчас напряженное молчание зала перешло в общий, очень нервный хохот.

После этого Брежнева увели смотреть любимый хоккей».

На самом деле это была не смешная, но очень трагическая история про Кремль и власть. Плохо слышащего и еще хуже понимающего больного человека привели на спектакль старики-соратники, желавшие любой ценой сохранить неизменность ситуации. И потому не отпускали его на покой, заставляли играть в вождя.

Но видно кто-то был против.

«Если звезды зажигают, значит, это кому-то нужно», — как справедливо написал советский поэт. И кому-то было, видимо, нужно продемонстрировать полный маразм несчастного Генсека. Брежнев плохо слышал, но сцена и ложа были напичканы микрофонами. И они усилили и без того громкий голос глуховатого Генсека.

И на следующий день о маразме Брежнева говорила «вся Москва».

Пока на сцене шла одна пьеса, в ложе, возможно, разыгралась вторая.

Уже через несколько месяцев Брежнев умер… И вскоре Генсеком стал находившийся в тот день в ложе руководитель КГБ Андропов.

Советский Декамерон

И еще одну мою пьесу, «Наш Декамерон», также поставил Роман Виктюк.

Тогдашнее министерство культуры очень любило конкурсы. И как-то я получил приглашение участвовать в очередном конкурсе, который назывался «Наш современник — герой нашего времени».

Тема показалась мне любопытной. Вокруг шла всеобщая бесстыдная продажа: тайная — интимных уголков тела и явная — интимных уголков души. И эта продажа приобрела в стране такой размах, что героем нашего времени, его символом могла быть только одна профессия.

И я написал пьесу о проститутке. Только не о несчастной и жалкой. Но проститутке-победительнице.

О героине и хозяйке нашего времени.

Виктюк поставил пьесу уже после перестройки — в Театре Ермоловой.

Занавесом спектакля он сделал копию занавеса Большого театра. Это был золотой занавес с гербом Страны Советов. Занавес — символ Империи. Ведь на сцене Большого театра — любимого театра Сталина — со сталинских времен проходили государственные торжества. И когда этот торжественный государственный занавес поднимался, за ним и оказывалась она. Героиня нашего времени. Служительница бессмертной и древнейшей профессии.

Причем история этой профессии в СССР была еще одной историей в стиле Кафки. Ведь в нашей стране не было проституток! Еще Маяковский с гордостью писал: «До вас дойдут остатки слов, таких как проституция, туберкулез…» Профессия была объявлена язвой капитализма, навсегда изжитой в Стране Советов. Итак, проституток не было, но они были. Они были изжиты, не существовали. И, несуществующие, разгуливали по центральным улицам городов. И по главной улице столицы они преспокойно фланировали на фоне «священных стен Кремля»: от Центрального телеграфа, мимо гостиницы с гордым названием «Москва», мимо вмиг ослепших блюстителей порядка. «Плешка» — так презрительно они сами именовали этот священный уголок столицы нашей родины, превращавшийся по вечерам в район Любви.

Итак, она — героиня пьесы, проститутка, оказывалась за поднявшимся государственным занавесом. Стояла она в белой пачке — этаким воплощением невинности. В балетных туфельках

— очаровательный, белокрылый лебедь из «Лебединого озера». Но падала балетная пачка, и вот она уже в телесном трико, бесстыдно обтягивающем тело. И это было тело публичной девки.

Герои пьесы жили тогда и сейчас. Тогда — это была жизнь в потонувшей во времени сталинской Атлантиде. Та Атлантида была страной маршей, страной Победителей.

Победили царизм, победили Антанту и белогвардейцев, за две-три пятилетки приготовились догнать и перегнать весь мир. На каждом процессе побеждали врагов и шпионов. Победили религию — от Святой Руси остались лишь обезглавленные храмы.

Весело просыпалось поколение победителей. Под неумолчное радио люди мчались на работу, с энтузиазмом участвовали в ежедневных митингах, где проклинали многочисленных недругов Страны Советов, с захватывающим интересом читали тощие газеты с отчетами о процессах над врагами народа. Лишенные свободы, не смеющие иметь собственное мнение, живущие убогой жизнью в чудовищных коммуналках, они искренне горевали о тяжелой доле трудящихся на Западе, жалели угнетенных негров — да и всех остальных людей, которым не выпала счастливая доля жить в СССР. И старались не знать, не думать о миллионах, которые в это же время погибали в лагерях.

«Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью», — для меня это было смыслом пьесы.

И в этой стране Кафки, как ее символ, стояла гигантская статуя вождя на канале Волго-Дон. На голове этой статуи полюбили отдыхать птицы… И чтобы спасти от птичьих экскрементов лицо вождя, через нее пропустили ток высокого напряжения, и теперь она стояла в ковре из мертвых птиц…

Но наступили хрущевские времена, статую свергли с пьедестала. И от сталинского Колосса Родосского остался только гигантский сапог, в который приходили заниматься любовью герои пьесы…

И сам спектакль Виктюка был чудовищной какофонией прежней и новой музыки: «Ален Делон не пьет одеколон», плюс марши и песни из той, сталинской, жизни.

Финал

Последняя пьеса, которую я успел увидеть на сцене, прежде, чем решил уйти из театра, — «Спортивные сцены 1981 года».

Ее тоже поставили в Театре Ермоловой — и, конечно, тоже после перестройки.

Ставил спектакль еще один лидер нашей режиссуры Валерий Фокин. И он собрал воистину суперзвезд.

В одном спектакле играли Татьяна Доронина, Олег Меньшиков, Виктор Павлов и Татьяна Догилева.

Содержание пьесы. Две пары по выходным бегают вместе трусцой на природе. Молодая — чуть за двадцать. И пожилая — чуть за сорок. Но «чуть за сорок» — два отлично сохранившихся тела, полных жизни и здоровья.

И во время этого совместного бега обе пары то расходятся, то опять сходятся, наконец, расходятся навсегда… чтобы снова сойтись. И в конце приходят к тому же, с чего начали! Они оказываются на исходной точке бега. И никуда им из этого круга не вырваться.

Банальная метафора жизни — белка в колесе.

Но все это происходит перед перестройкой — на фоне надвигающегося краха системы.

И сорокалетняя героиня пьесы, дочь одного из партийных начальников — отчетливо чувствует: наступает пугающий и новый мир. Уже появились они — «деловые люди». Спекулянты, хозяева подпольных фабрик, дельцы с валютой. Идеология, создавшая великую большевистскую империю, умерла. И партократия давно стала обычным чиновничеством. А чиновник в России, как справедливо утверждал классик, «может все, кроме одного — не брать взятки».

И «деловые люди» с легкостью разложили систему. Теперь они вольготно существуют радом с нею — незримые хозяева жизни… Уже созданы стартовые состояния, с которых рванется в журнал «Форбс» будущий русский капитализм.

И героиня кричит в ярости:

— Как они все похожи! Будто помечены клеймом! Они все скупают — баб, антиквариат, «Мерседесы». Как расплодились! Сколько ни сажали — все равно всюду они! В графе «занятие» надо писать: «воры», в графе «национальность» — тоже. Деловые люди! Воры!

Но социальная коллизия — всего лишь фон, на котором происходит этот бег по кругу. Главное в пьесе этот бег и

крушение жизни женщины. Ее молодость осталась там — в советском прошлом. Вместе с неудачными романами, поруганной девичьей любовью. Ее нынешний муж, вчерашний жалкий «крестьянский сын» Михалев, за которого она, советская аристократка, когда-то вышла замуж, чтобы отомстить другому, любимому.

И вот она на бегу пьяно объясняет молоденькому Сереже:

— Тут одно из двух: или вы любите — и тогда вам изменяют… Или вас любят — и тогда изменяете вы. Это сказал какой-то умный сукин сын — Ларошфуко или Монтень, хрен их знает. Поэзия измен… Как я изменяла Михалеву! Тогда он терпел. Тогда ему приходилось терпеть! Но у него была дьявольская интуиция — он все всегда чувствовал. Только я подумаю, как бы рвануть «в ночное», а он уже говорит: «По-моему, ты хочешь уйти на ночь? Только не знаешь, что придумать…» И лицо у него, как у брошенного пса! Но я все равно уходила… Я когда что-то хотела… но этот мерзавец умел отравить мне всю радость! В самые неподходящие моменты я вспоминала его лицо, и… не было радости. Слушай, если он спросит, где я набралась — ни-ни-ни! Ни слова! Иначе он соберет все бутылочки под кустиками, как грибы!.. Но однажды он взбунтовался. Однажды под утро я подъехала на машине к папиной даче. Михалев вышел из кустиков — и молча шваркнул меня по лицу. (Хохочет.)

И вылетел бриллиант из сережки. Что было потом? Всю оставшуюся ночь до рассвета он искал его с фонарем в кустах. Ползал «жадный крестьянский сын»… как называл его твой папа Алеша. Впрочем, при чем тут Алеша? И где тот забитый крестьянский сын!.. Теперь его трудно даже представить! Такой шустрый! Такой лощеный Михалев! Ни одной «телки» не пропустит, паразит.

«Жадный, забитый крестьянский сын», нынче — ловкий чиновник, он уже всесилен в этом новом мире, а она — реликт. Но пока еще могущественный реликт.

Я написал пьесу в 81 году и так ее и назвал: «Спортивные сцены 81 года». И она благополучно лежала у меня в письменном столе. Но когда наступила перестройка, пьесу поставили!

Тогда, в НАЧАЛЕ, было время гражданственности. Время популярности демократических идей, время журнала «Огонек» — тогдашнего властителя дум. Это был наш февраль 17 года, который так же скоропостижно умрет.

Но тогда он был еще жив.

И личная история, про которую я писал, в спектакле ушла на второй план. Зал хотел слушать обличения «гнилого режима». Зал

жил тогда тютчевским:

Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!

И режиссер не мог, не смел не чувствовать этого. И бег трусцой в спектакле был заменен, точнее почти отменен.

Актеры лишь обозначали этот бег. Почти все действие они играли лицом в зал. Эта мизансцена была нужна режиссеру для того, чтобы бросать в зал публицистические реплики.

И вместе с залом он и актеры творили новый спектакль. О прогнившем жалком советском high society.

О деловых людях, которых только начинали называться «новыми русскими». О ненависти к наступавшему на всех фронтах первобытному русскому капитализму. После перестройки именно он и раздавит престиж демократии.

И зал радостно смотрел пьесу, как некую «перестроечную» публицистику. И вскоре я с изумлением услышал, что «эта пьеса о дочери Брежнева». И еще раз убедился, как он — Диктатор (то бишь зритель) — дирижирует действием и смыслом пьесы. Ибо зритель делает это, награждая актеров самым для них желанным — аплодисментами.

Хлыстом хлопков он заставляет спектакль двигаться в желанную ему сторону, руша порой замыслы режиссера. Может быть, в этом причина безумной фразы одного режиссера: «Я мечтаю играть спектакли без зрителей».

«Этот повар будет готовить очень острые блюда»

Со «Спортивными сценами…» произошел важный случай.

Это был один из первых «перестроечных» спектаклей. И в газетах лежали прекрасные статьи, готовился репортаж в программе «Время», когда вдруг все отменили.

Причину вскоре знали все. «В России всё секрет и ничего не тайна».

На спектакль пришел новый глава московской партийной организации Борис Николаевич Ельцин. Его очень долго ждали в тот вечер, он все запаздывал. Как было положено, с началом спектакля тянули. После пятнадцатиминутной задержки взбешенный режиссер уже велел начинать… когда Ельцин, наконец, пришел! Он посмотрел спектакль и ушел, не сказав ни слова, не передал хотя бы формальной благодарности актерам. Решили, «что все-таки он недавно из провинции…»

Но после его посещения все неприятности и произошли.

Вскоре выяснились подробности.

Один наш знаменитый артист ехал поездом в Ленинград. И в том же вагоне ехал Ельцин. И рассказал ему, что когда он смотрел спектакль «Спортивные сцены…», со стыда не знал, куда спрятать глаза. «Там говорят такие вещи!» — сокрушался Борис Николаевич. И был несказанно рад, что «пришел один, а не с женой».

Я позвонил в приемную Ельцина, представился и попросил меня с ним соединить. Конечно же, меня с ним не соединили. Соединили с помощником. Он сказали обычное:

— Бориса Николаевича нет, он уехал в Кремль.

— Когда перезвонить?

Опять обычное:

— Боюсь, что сегодня он очень занят. У него заседание, оно закончится поздно.

Положенный текст, который я слышал в жизни тысячу раз. Здесь полагалось понять, что тебя послали… и повесить трубку. Но вместо этого я попросил передать Борису Николаевичу:

— Говорят, у нас как бы началась новая жизнь. Но это только «как бы», потому что она у нас старая, ибо холопство наше вечное. И когда он приходит на спектакль, ему нужно помнить об этом холопстве! И когда он высказывает свое мнение вслух, не забывать: оно тотчас воспринимается как руководство к

действию. Хотя он всего лишь зритель, не более!

Прошло немного времени, и появились хорошие рецензии в газетах, и показали репортаж о премьере по телевидению.

Узнал я, что произошло тогда намного позднее… В это время Б. Н. заставил несчастный горком работать с раннего утра до поздней ночи. И вот на очередном полуночном совещании, после бесконечного перечня дел, он вдруг спросил:

— Кто-нибудь видел из вас «Спортивные сцены…» в театре Ермоловой?

Они были умные и дружно ответили, что-то вроде: «Где нам теперь по театрам ходить — у нас работа!»

А он продолжал:

— А я вот видел! Видел, и мне очень не понравилось! Но рядом со мной сидел молодой человек, и он весь спектакль хохотал и аплодировал. Даже мне по руке от радости съездил… Бац! Бац! — так ему нравилось. И я вот все думаю: «А может быть, мне не просто не понравилось?! Может, мне не понравилось, потому что там критикуют нас. Может, мне не понравилось, потому что все во мне сопротивляется такой правде!! Потому что понять не умеем — они там против того… против чего должны быть мы с вами!»

Я не знаю, говорил ли он это. Но так эту историю мне пересказали. И уже начинавшийся тогда роман интеллигенции с Б. Н., думаю, после таких историй цвел еще сильнее. Именно тогда я вспомнил фразу, сказанную о другом политике: «Этот повар будет готовить очень острые блюда».

Вся история оказалась правдой. И молодой человек, смотревший спектакль рядом с Ельциным, вскоре нашелся.

Вспомним эту фразу — «висели на люстрах». Так было и в тот день премьеры «Спортивных сцен…».

Но в Театре Ермоловой тогда не привыкли к аншлагам и ажиотажу. И потому поступили как обычно: почти все билеты непредусмотрительно отдали в продажу, и, конечно же, они были раскуплены. Так что в день премьеры администрация театра оказалась без билетов. Поэтому некоторых «театральных людей», пришедших на спектакль, — актеров, журналистов — пришлось разместить демократично — поставить вдоль стены. И некий молодой журналист стоял среди них. Вдруг он увидел, что какой-то седой человек (Ельцина тогда знали в лицо немногие) пробирается на свое место… он сел, и рядом с ним — свободное кресло… Наш молодой человек смекнул, что, видимо, седой пришел без своей пары. И поспешил — начал пробираться к

пустому месту… Идет вдоль ряда, а его больно — по ногам, по ногам. И он не понимает, что это трудились они — «рано встает охрана».

И состоялась сценка.

Он (возмущено):

— Что вы бьете?

В ответ суровое:

— Идите назад!

Но он уже успел спросить седовласого: «У вас место свободно?»

И тот ответил весьма радушно: «Да, конечно, свободно, садитесь».

И тотчас по ногам бить перестали, молодой человек прошел и сел. И смотрел спектакль. Оказалось, этот молодой зритель был знаменитый ныне журналист Александр Минкин.

Порвалась цепь великая

Перестройка побеждала, пьесы перестали запрещать.

И оказалось… что театр лишился самой мощной, самой действенной у нас (и при том бесплатной) рекламы — запрещения. Начиналась новая эра — когда нужно было завоевывать зрителя без самого надежного тысячелетнего помощника искусства в России — цензуры.

«Поэт в России больше, чем поэт», — утверждал поэт. И был прав. Но и театр в той исчезавшей стране, именуемой СССР, был больше, чем театр. Он был гласностью в темноте.

В темноте люди аплодировали репликам отрицательных героев. И смехом и аплодисментами превращали пьесы о давно прошедших временах во времена сегодняшние. И история из жизни языческих рабовладельческих цивилизаций до смешного оказывалась похожа на историю страны социализма. И на вратах театра было начертано: «Если пишешь, не бойся, если боишься, не пиши». То же было и в литературе. Но эта эра в те, 90-е, явно заканчивалась.

В конце XX века в России перестала существовать цензура… И при Романовых была, и при большевиках была. И, наконец, ее не стало.

«Великое счастье писать то, что ты думаешь», — написал Тацит в Древнем Риме две тысячи лет назад.

И это счастье, казавшееся несбыточным, пришло и в Россию — всего через две тысячи лет после Тацита.

Наступила новая жизнь. Сколько лет прежней жизни было потрачено на мелочные идиотские вычеркивания и смешные сражения с редакторами. Западный драматург мог наплевать на понятие: «границы дозволенного», — советский писатель чувствовал эти границы на уровне подсознания. Теперь мы с ними сравнялись. Теперь мы впервые оказались в одной весовой категории, и я знал, как выиграть бой.

В те годы в Москве шло 10 моих пьес. «Беседы с Сократом», «Театр Времен Нерона и Сенеки», «Она в отсутствии любви и смерти», «Я стою у ресторана…» — в Театре Маяковского, «Наш Декамерон», «Спортивные сцены 81 года» — в Театре Ермоловой, «Лунин…» и «Продолжение Дон Жуана» — в Театре на Бронной, «Старая Актриса…» — в доронинском МХАТе, «Приятная женщина с цветком…» — в Театре эстрады.

Иногда они совпадали, и мне нужно было решать — куда идти. Театр в это время был моей жизнью, и я исправно ходил смотреть, точнее следить, не умирают ли спектакли.

И вот в этот момент я должен был от всего этого отказаться.
Я решил изменить свою жизнь.

Да, перестройка побеждала. Но, как и многие, я спрашивал себя: надолго ли? И вспоминал эксцентрический жест Чаадаева во время той первой русской перестройки. После смерти Николая I, когда все заговорили об «оттепели» (слова Тютчева), славили «гласность» (другое слово, изобретенное в те же времена) и очень верили в реформы, Чаадаев попросил у врача рецепт на мышьяк для крыс. И каждый раз, когда кто-то при нем начинал говорить о надеждах на нового царя, вынимал из кармана рецепт и с усмешкой показывал… Так что мысль: не придется ли нам вскоре повторять любимое стихотворение: «Любви, надежды, тихой славы недолго нежил нас обман», не покидала. И когда слышал частое тогда заклинание «перестройка необратима», я вспоминал цитату из воспоминаний мудрого современника той первой русской перестройки А. Никитенко: «Почему-то всему хорошему в России суждено начинаться, но не доходить до конца. Одною рукою мы производим… улучшения, а другою их подрываем; одною рукою даем, а другою отнимаем… Нам хотелось бы нового в частностях, с тем чтобы все главное осталось по-старому».

Так что я обязан был поспешить. Ибо в это время произошло небывалое: открыли вчерашние секретные фонды архивов. И появилась возможность понять то, что меня мучило всю сознательную жизнь: как же это все произошло в 17 году? Современники были потрясены быстротой и внезапностью падения царской России. «Было, было и… вдруг не было», — изумлялся тогдашний публицист. «Народ с пугающей легкостью сдул трехсотлетнюю монархию, как пушинку с рукава», — поражался другой. «Железный занавес» опустился над русской историей, — в отчаянии от внезапности свершившегося, писал третий. — Пора уходить по домам, брать шубы. Обернулись — ни шуб, ни домов уже нет».

Страна тысячелетней автократии в три дня расправилась с режимом. А дальше — больше. Страна, которая называлась Святой Русью, с остервенением начала рушить свои храмы.

Как это все могло произойти?

И почему иностранец маркиз де Кюстин, посетив империю Николая I, где «все молчало, ибо благоденствовало», предсказал… русскую революцию? И что означало определение Достоевского, сказанное о России задолго до 17 года, в дни правления Александра II: «Колеблясь над бездною».

Я обязан был вернуться в Историю. Это было мое второе «возвращение в Итаку».

Вместо того чтобы стать стареющим драматургом, я становился начинающим беллетристом.

Я составил план. Это были три книги.

Они были названы по именам царей. Николай II — последний русский царь. Сталин — первый большевистский царь. Александр II — последний великий царь из династии Романовых.

И рядом с ними мужик — Распутин. Предтеча тех тысяч мужиков, которые обрушат романовскую империю, затопчут их дворцы и, в конце концов, сами себя погубят!

Мне как-то показали в архиве стол и кресло одного знаменитого историка. И рядом была выемка в полу. Потому что каждый раз, приходя в архив, Историк подвигал кресло к столу. Делал он это бессчетное количество раз. Всю жизнь. История — это каторжный труд.

И чтобы написать задуманные книги, нужна была совсем иная жизнь… Это было, как постричься в монастырь.

Театральная моя жизнь на этом закончилась.

Мне думается, что я ушел вовремя из Театра.

Тот старый театр — политический театр, властитель дум — умер.

НО подлинно НОВЫЙ театр только рождается. Он пока всего лишь повторяет искания полувековой давности постреволюционного авангарда. И эти искания очень напоминают веселое описание театра у Ильфа и Петрова. Новый театр пока занят изобретением велосипеда. Вместо того чтобы начать, наконец, на нем ездить.

Между тем «улица корчится безъязыкая». И со страной, восемьдесят лет жившей при пустом небе, где летали только самолеты, случилось то, что предсказано в Библии: «Вот наступают дни, — говорит Господь Бог, — когда Я пошлю на землю голод, — не голод хлеба, не жажду воды, но жажду слышания слов Господних. И будут ходить от моря до моря и скитаться от севера к востоку, ища слова Господня, и не найдут его» (8:11–12).

Рассказать об этом — и значит создать новый театр.

Уходя, уходи

Прийти в театр трудно, но совсем уйти из него оказалось невозможно.

И в 90-х я все-таки написал историческую пьесу «Последняя ночь последнего царя», которая была фактически продолжением книги о Николае II.

Пьесу поставил Валерий Фокин. Поставил в московском Манеже — где в 17 году расстреливали восставших юнкеров. И спектакль вышел в дни очередного юбилея Октябрьской революции.

38 год. Кремлевская больница.

Пик сталинского террора.

Много пустых коек в Кремлевской больнице — забирают даже отсюда.

Идет беспощадная охота Хозяина — вся ленинская партия должна исчезнуть.

В больнице умирает от мучительной язвы очень важный персонаж большевистской истории — главный цареубийца Яков Юровский.

Ему разрешили умереть в своей кровати. Но почти все его друзья уже исчезли в бездонной могиле № 1 в Донском монастыре — Голощекин, Белобородов, Дидковский… Все те, кто решил тогда судьбу несчастной царской семьи. В лагерь отправилась и любимая дочь Юровского.

Он умирает, окруженный тенями тех, кого убивал он сам, и тех, кого уничтожил Хозяин.

И в его больном бреду, у его кровати разговаривают в последний свой вечер царь и царица… Как тогда, в тот душный июльский вечер 18 года. Читают старые письма, молятся перед сном. Засыпают… И вновь он слышит в темноте пронзительные электрические звонки — это по его приказу будят перед расстрелом Романовых.

И будто из бреда появляется у его кровати еще один соучастник — глава Уральской ЧК Федор Лукоянов. Теперь и он пациент Кремлевской больницы — в отделении душевнобольных.

И он заставляет умирающего Юровского вспомнить всю ту кромешную, адову, нечеловеческую ночь расстрела.

И опять из небытия появляется та комната… и торчащие из дверей руки с револьверами, и беспорядочная пальба обезумевших расстрельщиков, и великие княжны на коленях у стены — защищаются руками от пуль… И пули странно

отскакивают от них и, пугая убийц, летают по комнате… Мечется с нечеловеческим криком несчастная служанка, защищаясь подушкой от пуль, и он, Юровский, вступает в дым, чтобы пристрелить беспомощного, но странно живучего наследника… И фуражка государя, откатившаяся к стене… и сам царь, упавший навзничь…

И та длинная, таинственная трехдневная возня с перезахоронением трупов Романовых, скрывшая, как оказалось, последнюю загадку ипатьевской ночи.

Триллер

В спектакле вновь играл суперзвездный состав — Михаил Ульянов, Евгений Миронов, Александр Збруев и Ирина Купченко.

В это время состоялось торжественное перезахоронение останков царской семьи в Петропавловской крепости. Я был членом Комиссии по перезахоронению и участвовал в церемонии.

В Петербург со всего мира съехались потомки Романовых… И возник телевизионный проект — ночью, после торжественного перезахоронения показать «Последнюю ночь последнего царя» в Эрмитажном театре. Причем прологом представления я хотел сделать отрывок из пьесы великого князя Константина Константиновича «Царь Иудейский», которую когда-то смотрели в Эрмитажном театре Николай II и его семья.

И актеры, игравшие царскую семью, должны были сидеть в прологе среди зрителей. Зрителями должны были стать и приехавшие на погребение родственники царской семьи. После пролога Романовы должны были увидеть воскресшую из небытия правду о расстреле царской семьи. Правду, о которой главный цареубийца Юровский сказал: «То, что случилось в ту ночь, не узнает никто».

Трансляцию этого зрелища на всю страну должен был вести один из главных каналов. Причем в режиме реального времени, в котором происходил расстрел.

Но чем вероятней становилось осуществление проекта, тем больше меня охватывало сомнение. И когда проект начал тонуть, я вздохнул с облегчением. Уж очень страшной, бесчеловечной стала казаться мне эта затея.

Разговоры по пути на гильотину

И еще одну историческую пьесу, «Палач», я написал совсем недавно.

Это — пьеса в пьесе…

Все тот же год террора. Квартира режиссера М. (Всеволода Мейерхольда). Он обречен, уже не звонит телефон… И, ожидая неминуемого, чтобы не сойти с ума, он придумывает спектакль. Спектакль в театре его мечты — в театре будущего, где не будет рампы, где взбесившаяся сцена сможет умчаться на улицу сквозь зрительный зал, как… Как телега палача, мчавшая когда-то на эшафот жертвы Французской революции!

Так он начинает придумывать пьесу, так появляется ее герой — палач Сансон.

XVIII век, Франция. Эротика века, небывалая роскошь века… Древний род палачей Сансонов, презираемых всеми. И тайная жизнь, и любовные похождения Палача, вынужденного скрывать даже перед возлюбленными свое ремесло.

Но грянула революция.

И, помешанная на равенстве, Революция провозглашает равенство даже на эшафоте. Раньше простолюдинов вешали, дворянам рубили головы. Теперь головы должны рубить — всем. И Сансон, палач города Парижа, понимает, что ему — крышка: стольких будущих клиентов он обслужить не сможет. Но на помощь приходит технический прогресс. Настройщик музыкальных инструментов, единственный человек, который знается с палачом, придумывает для него невиданное сооружение — гильотину. Лезвие, висящее между двумя досками… Теперь весь труд палача — лишь только дернуть за веревку. Прогресс победил: палачом может стать любой.

«Гильотина — самое гуманное из изобретений. Лежащий лицом вниз осужденный как бы отдыхает…

И, к тому же, это поза любви… И сама смерть мгновенна… Падающее лезвие… оно — как дуновение ветерка. Оно вам отрубит голову и вы даже не почувствуете», — докладывают в Конвенте. Весело хохочут члены Конвента. Чтобы в дни террора ощутить на себе дуновение этого ветерка.

И вот уже часы революции торопятся к невиданной крови. День равен веку. Рушатся авторитеты возраста, таланта, происхождения. На вершины возносятся все новые исполины, которые при падении оказываются карликами. И топор, висящий между двух досок, становится повелителем страны. И

свершилось: презренный вчера палач становится самым уважаемым человеком. Ибо, уничтожив монархию, революция основала новое царство — Царство палача… Его телега постепенно объединяет всех — от короля до Робеспьера. Этакая великая братская могила на колесах. Всех отвозит на гильотину палач Сансон, слушая по дороге разговоры приговоренных. Разговоры аристократов, разговоры проституток, разговоры великих революционеров-отцов революции…

Отдам ли я эту пьесу в театр? Соглашусь ли опять увидеть чужую пьесу, которую создадут они втроем — актеры, режиссер и зритель?

Или…

Или поставлю ее сам в своем театре.

Мой театр

Уйдя из театра, сам того не понимая, я в нем остался.

И дело даже не в том, что я не смог не писать пьесы. Оказалось, все это время я создавал свой театр.

И это совсем другой театр, где нет привычного диктата режиссера, где нет актеров.

Нет ни их Величеств, ни их Высочеств…

Есть только он — режиссер, драматург, актер в одном лице. Странный человек-оркестр.

Мой театр — театр на ТВ. Театр Истории.

В начале 90-х я впервые выступил на ТВ.

— Вы понимаете, что вы отважились читать лекцию перед миллионами, — спросил меня после первой передачи известный историк.

Он не понимал — миллионы лекции не слушают.

На самом деле это была не лекция — это был все тот же театр.

Театр мучительный. Ибо, не дай вам Бог, в этом театре приготовить текст, выучить его наизусть. Тогда все, действительно, превратится в лекцию. А это — смерть эмоции.

Настоящее ТВ — это эмоция. Это — сейчас. Этот театр рождается на глазах зрителя. Он — импровизация. Он вечное для меня «воображение реальнее реальности».

На глазах невидимых сотен и сотен тысяч я обязан за сорок минут сочинить пьесу — с завязкой, кульминацией и концовкой. При этом должен идти как бы — впереди себя, слушать себя, редактировать себя и помнить, что у меня в распоряжении сорок минут. И я обязан за это время попытаться выполнить главную задачу. Наедине со всеми понять ЕГО Чертеж в судьбе персонажа, о котором рассказываю.

И если это удалось, спектакль состоялся.

Мои издатели на Западе, когда узнают, что я выступаю на ТВ, спрашивают:

— Это ток-шоу?

— Да.

— А кто туда приглашается?

Разные люди — Сталин, Иван Грозный, Казанова, Екатерина Великая, Наполеон, царская семья, Распутин. По моему желанию. Те, кто жили и погибали в молниях истории. Те, кто для меня не умерли до сих пор. Но просто притаились в природе.

Шум времени

Недалеко от Лобного места стоит он… Я вижу его хищный нос — наследство Палеологов.

Бояре, духовенство, народ. Ждут, что он скажет. Как всегда перед важным поступком, он раззадорил себя. И вот оно наступает — желанное бешенство. И, вспоминая утеснения детства, обратился к митрополиту и народу…

«Ты знаешь, владыко… сильные бояре расхищали мою казну, а я был глух и нем по причине моей молодости… Лихоимцы и хищники, судьи неправедные, какой дадите вы ответ за те слезы и кровь, которые пролились благодаря вашим деяниям?… Я чист от крови… Но вы ждите заслуженного воздаяния».

И горят бешеные глаза, и затаился народ на площади, и бояре ожидают великой расправы. Но он объявил: «Мстить вам не буду, за все ответите на Страшном суде… а сейчас…»

И голос сорвался.

Он повелел всем забыть все обиды и соединиться — в любви и прощении. Он объявил себя защитником людей от неправедности сильных мира сего…

И в глазах его были растроганные слезы, когда он обратился к священству: «Достойные святители церкви, от вас, учителя царей и вельмож, я требую — не щадите меня в преступлениях моих. Гремите словом Божьим, и да жива будет душа моя!»

И чувствуешь ветер. Как он треплет его длинные, рано поредевшие волосы…

… А вот другой ветер.

По талому грязноватому снегу летит царский экипаж. Снег — на булыжной мостовой вдоль канала. Народу совсем мало: мартовский петербургский холодный ветер, пробирающий до костей, сдул с канала гуляющую публику. По тротуару прогуливаются полицейские — охраняют проезд императорской кареты.

А вот из-за поворота показалась и карета.

Но полицейские почему-то не замечают странного молодого человека… Он явно нервничает, в руке у него что-то подозрительное, величиной с тогдашнюю коробку конфет «Ландрин», завернутое в белый платок.

Молодой человек подождал приближающуюся карету и швырнул сверток под ноги лошадям.

Эхо мощного взрыва прокатилась по каналу.

… На булыжной мостовой лежит убитый — один из казаков,

охранявших карету, рядом с мертвецом умирает в муках проходивший мальчик… Кровь, обрывки одежды на покрытом снегом булыжнике.

Императорский поезд останавливается. Государь, невредимый, выходит из кареты. Поздно бросил бомбу молодой человек — видно, сильно нервничал.

В шинели с бобровым воротником, на красной подкладке, в золотых эполетах с вензелем отца, Александр II…

Государь высок, прям, гвардейская выправка. Последний красавец-царь романовской династии.

…Не пройдет и пятнадцати минут, и он будет корчиться в муках на этом талом грязном снегу.

И те, кто посещают мой театр на ТВ, слышат главное — шум времени.

У этого театра огромная аудитория. Я знаю, что не все понимают то, что я рассказываю.

Но это и не важно.

Один наш известный актер увидел, что его домработница смотрит мою передачу. И спросил ее:

— Ты хоть что-нибудь понимаешь?

— Не всё, — вздохнула она, — но очень интересно. Это и есть для меня высший комплимент. Ибо мой театр на ТВ — это, прежде всего, эмоция.

Эпиграф

Я храню редкое издание, доставшееся мне из библиотеки отца. Это — «Album de Madame OLGA KOZLOW. 1869–1889».

Альбом был куплен у букиниста. В начале альбома, видно, были акварели, но они кем-то вырваны.

Свои записи в этом альбоме оставили, пожалуй, все тогдашние властители дум. И не только отечественные. (Мадам часто жила в Париже.)

Проспер Мериме, Альфонс Карр, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Аксаков, Апухтин, Писемский, Ламартин, Полонский, Плещеев, Виктор Гюго, Некрасов… и т. д. — в ее альбоме.

Там оставил запись писатель Болеслав Маркевич, которому суждено было описать агонию и смерть Достоевского.

И там же находится удивительная запись самого Достоевского:

«Посмотрел ваш альбом и позавидовал. Сколько друзей вписали в эту роскошную памятную книжку свои имена… Сколько живых мгновений пережитой жизни сохраняют эти листы.

Я сохраняю несколько фотографий людей, которых наиболее любил в своей жизни — и что же? Я никогда не смотрю на эти изображенья: для меня, почему-то, воспоминание равносильно страданию, и даже чем счастливее воспоминаемое мгновение, тем более от него мучения.

В то же время, несмотря на все утраты, я люблю жизнь горячо; люблю жизнь для жизни и, серьезно, все собираюсь начать мою жизнь. Мне скоро пятьдесят лет, а я все еще никак не могу распознать: оканчиваю ли я мою жизнь или только лишь ее начинаю. Вот главная черта моего характера; может быть и деятельности».

Достоевский.

31 января 1873».

Я часто думаю об этих его словах.

«Сколько дерево ни красить, будет дерево зеленым»

И в заключение о Времени.

Время любых реформ — время Моисеева похода к свободе через пустыню. Оно всегда злое и тяжелое…

И будут изменять Богу. И будут молиться прежним идолам и проклинать пославших в путь.

Ибо долог и мучителен путь к новому небу и новым берегам.

Но надо идти и надо верить.

И когда вы услышите столь частый нынче, наглый, победный лопахинский крик: «Вишневый сад продан!», — оставайтесь спокойны.

Ибо Вишневый сад продать нельзя.

notes

Примечания

1

Исчислено, исчислено, взвешено, разделено (Дан., V, 25–28)